Th.
39

Mus. Th. 1539 ad

Allgemeine

# Musik- und Harmonielehre.

Von

## Johann Helm.

---

52e

Von dem Verfasser dieses Lehrbuches sind ferner erschienen:

**Arien von Bach und Händel.** Bertelsmann, Gütersloh.

**Die Formen der musik. Komposition.** Deichert, Erlangen.

**Vollständiges Präludienbuch.** Deichert, Erlangen.

**Grundzüge der Psychologie und der Logik.** Buchner, Bamberg.

Mus. Th. 153g ad

Allgemeine

# Musik- und Harmonielehre.

---

Zunächst für Lehrerbildungs-Anstalten

bearbeitet

von

**Johann Helm,**
Inspektor des k. Schullehrer-Seminars in Schwabach.

**Vierte, verbesserte Auflage.**

**Mit einer Tabelle.**

**Gütersloh.**
Druck und Verlag von C. Bertelsmann.
1887.

40 G

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS

Durch höchste Entschließung des Kgl. bayerischen Ministeriums für Kirchen- und Schulangelegenheiten vom 7. Februar 1870 als besonders brauchbar für den Unterricht in den Lehrerbildungsanstalten bezeichnet.

# Vorbemerkungen zur dritten Auflage.

Die ziemlich starke 2. Auflage dieses Lehrbuches war nach der verhältnismäßig sehr kurzen Zeit von nicht ganz 3 Jahren vergriffen. Diese Thatsache dürfte zu dem Schluß berechtigen, daß sich dasselbe als brauchbar erwiesen hat. Trotzdem habe ich es auch diesmal einer eingehenden Durchsicht unterzogen und es möglichst zu vervollkommnen gesucht. — Der neu aufgenommene Abschnitt über die harmonische Bearbeitung einer gegebenen Melodie soll den Übergang zur musikalischen Formenlehre bilden. Die Erklärung der modifizierten Accorde nach dem übergreifenden Mollsystem Moritz Hauptmanns wird, wie ich hoffe, manchem der Herren Kollegen eine erwünschte Erweiterung sein. — Die Mehrdeutigkeit der einzelnen Harmonien lediglich nach deren mathematischen Klangverhältnissen zu bestimmen, wie dies neuerdings in Oskar Pauls Lehrbuch der Harmonik*) versucht wurde, hielt ich nicht für geraten, weil sich dadurch die Theorie ohne Not von der praktischen Musik trennt.

*) Leipzig bei Breitkopf & Härtel.

# Vorwort zur vierten Auflage.

Die vorliegende 4. Auflage enthält nur einige wenige Veränderungen, die aus der Praxis heraus von geschätzten Kollegen gewünscht wurden. So treten die Nebendreiklänge gleich in kleinen harmonischen Sätzen auf; auch wurden bei der Vorführung derselben nur die gebräuchlicheren Harmonienschritte berücksichtigt.

Ferner sind den Übungsbeispielen zu den Umkehrungen des Septaccordes in Dur und Moll einige Sätze vorausgeschickt, in denen nur der Hauptseptaccord und seine Ableitungen zur Verwendung kommen, um jenen Lehrern an die Hand zu gehen, die den Dominantseptaccord mit seinen Umkehrungen vor den übrigen Septharmonien behandeln wollen.

Allen den verehrten Kollegen, die die Güte hatten, mir ihre Erfahrungen bei dem Gebrauch dieses Lehrbuches mitzuteilen, sage ich hiermit herzlichsten Dank.

**Der Verfasser.**

# Inhalts-Verzeichnis.

## Allgemeine Musiklehre.


| | Seite |
|---|---|
| Einleitung . . . . . | 1 |
| § 1. Schall, Klang, Ton . . | 2 |
| § 2. Tonsystem . . . . . | 3 |
| § 3. Notensystem . . . . . | 6 |
| § 4. Rhythmik . . . . . | 10 |
| § 5. Takt, Taktordnung, Taktart | 15 |
| § 6. Zusammenziehung und Gliederung der Taktteile . . | 20 |
| § 7. Taktwechsel . . . . . | 26 |
| § 8. Tempo . . . . . | 27 |
| Das Metronom . . . | 29 |
| § 9. Dynamik . . . . . | 32 |
| § 10. Tonleiter, Tongeschlecht, Tonart . . . | 33 |
| § 11. Die Dur-Tonarten . . . | 35 |
| a. Kreuz-Tonarten . . | 36 |
| b. Be Tonarten . . . | 39 |
| § 12. Die Moll-Tonarten . . | 41 |
| a. Kreuz- Tonarten . . | 42 |
| b. Be-Tonarten . . . | 44 |
| § 13. Kennzeichen der Tonart, Haupttöne der Tonleiter, chromatische und enharmonische Tonreihen . . . . | 46 |
| § 14. Verwandtschaft der Tonarten | 48 |
| § 15. Von den Intervallen . | 51 |
| Versetzung der Intervalle | 55 |
| § 16. Konsonanzen und Dissonanzen . . . . . | 56 |
| § 17. Zur Akustik . . . . | 59 |
| Entstehung der Konsonanz und der Dissonanz . . | 61 |
| Berechnung der Schwingungszahlen . . . . | 64 |
| Temperatur der Stimmung . . . . . | 68 |
| § 18. Motiv, Gang, Satz, Periode . . . . . | 69 |
| Motiv . . . . . | 71 |
| Gang . . . . . | 73 |
| Satz . . . . . | 73 |
| Periode . . . . . | 76 |


## Harmonielehre.


| | Seite |
|---|---|
| **Erste Stammharmonie.** | |
| § 1. Die Hauptdreiklänge des Durgeschlechtes . . . | 81 |
| § 2. Vierstimmiger, reiner Satz. Verdoppelung und Lagen | 85 |
| § 3. Fehler gegen den reinen Satz | 88 |
| § 4. Bildung harmonischer Sätze | 94 |
| § 5. Die Nebendreiklänge des Durgeschlechtes . . . . . | 100 |
| § 6. Verbindungsweisen . | 102 |
| Quintschritt . . . . | 103 |
| Terzschritt . . . . . | 110 |
| Sekundschritt . . . . | 116 |
| § 7. Die Dreiklänge des Mollgeschlechtes . . . . . | 123 |
| 1. Hauptdreiklänge . . | 123 |
| 2. Nebendreiklänge . . | 125 |
| § 8. Anwendung leiterfremder Dreiklänge . . . . . | 129 |
| Umkehrungen des Dreiklanges. | |
| § 9. Der Sextaccord . . . . | 133 |
| § 10. Der Quartsextaccord . . | 141 |
| **Zweite Stammharmonie.** | |
| § 11. der Septaccord . . . . | 152 |
| Der Hauptseptaccord . . | 153 |
| § 12. Die Nebenseptaccorde des Durgeschlechtes . . . | 160 |
| Vorbereitung der Septe | 161 |
| Auflösung der Nebenseptaccorde in Dur . . . | 162 |

Seite

§ 13. Die Nebenseptaccorde des Mollgeschlechtes . . . . 169
Anwendung derselben . 171
Umkehrungen des Septaccordes.
§ 14. Der Quintsextaccord . . 178
Anwendung desselben . 182
§ 15. Der Textquartsextaccord . 189
Anwendung desselben . 190
§ 16. Der Sekundaccord . . . 196
Anwendung . . . . 197

**Dritte Stammharmonie.**

§ 17. Der Septnonenaccord . . 205
Der Dominantseptnonenaccord . . . . . 206
Die Nebenseptnonenaccorde 206
§ 18. Über uneigentliche Accorde . 210
§ 19. Die Modifikation oder Alteration und der Querstand 212
a. Der übermäßige Dreiklang . . . . . 213
b. Der übermäßige Sextaccord . . . . . 214
c. Der hartverminderte Dreiklang . . . . 215
d. Der übermäßige Quintsextaccord . . . . 215
e. Der übermäßige Terzquartsextaccord . . . 216
f. Der übermäßige Sekundaccord . . . . . 216
Der Querstand . . 217
Das übergreifende Mollsystem . . . . . 219

**Nebentöne oder harmoniefremde Töne.**

§ 20. Begriff . . . . . 222
§ 21. Durchgangstöne . . . . 223
§ 22. Wechseltöne . . . . . 230
§ 23. Vorhalte . . . . . 235
Vorhalte von oben nach unten . . . . . 236

Seite

Vorhalte von unten nach oben . . . . . 241
§ 24. Nebentöne in mehreren Stimmen zu gleicher Zeit. Durchgehende Accorde . . 252
§ 25. Orgelpunkt. Liegende Stimmen . . . . . 256

**Modulation.**

§ 26. Begriff . . . . . 260
§ 27. Ausweichende Modulation vermittelst mehrdeutiger Auffassung . . . . . 262
Verwandtschaft der Tonarten auf Grund gemeinsamer Dreiklänge (Tabelle am Schlusse des Buches).
§ 28. Ausweichende Modulation durch Anwendung des Dominant- und des verminderten Septaccordes, dann der Alteration . . . . 266
§ 29. Ausweichungen durch enharmonische Verwechslung . . 270
§ 30. Harmonische Bearbeitung einer gegebenen Melodie 276
§ 31. Die Kirchentonarten . . 282
Charakteristische Intervalle 283
Modifikationen . . . 284
§ 32. Transpositionen der Kirchentonarten . . . . . 285
Chromatische Vorzeichnung 286
§ 33. Charakter der einzelnen Kirchentonarten . . . . . 287
a. Dorische Tonsätze . . 289
b. Phrygische Tonsätze . 291
c. Lydische Tonsätze . . 293
d. Mixolydische Tonsätze 294
e. Äolische Tonsätze . . 295

Anhang.

Zur Wiederholung und zur Übung im Accompagnement 297

# Allgemeine Musiklehre.

## Einleitung.

Musik nannten die alten Griechen alle Künste, die die Geistes- und Gemütsbildung zum Zwecke hatten, insbesondere: Ton-, Dicht- und Redekunst. Die Göttinnen dieser Künste nannten sie Musen — daher der Name Musik. Ihre Namen sind: Klio, Euterpe, Melpomene, Thalia, Terpsichore, Erato, Polyhymnia, Urania, Kalliope.

Die Tonkunst, eine der ältesten Künste, erhielt erst später, als die einzelnen Zweige der Kunst und Wissenschaft gesondert auftraten und gepflegt wurden, den Namen Musik als ausschließliche Bezeichnung.

Die erste Musik war Gesang. Bei gehobener Gemütsstimmung wird das Sprechen nach und nach Gesang. Der Mensch giebt die Gefühle, die sein Herz bewegen und beschweren, fast immer durch die Stimme kund. Anfangs war der Gesang einstimmig, ohne Regel und Kunst. Erst nach und nach wurde er mehrstimmig und infolgedessen mensuriert. Mit dem Hinzutritt von Instrumenten wurde die Musik allmählich selbständige Kunst.

Durch die Verbindung einzelner Töne nach bestimmten Kunstgesetzen zu einem Ganzen entstehen Tonstücke oder Kompositionen. Die Kunst, Tonstücke zu schaffen und auszuführen, wird Musik genannt. Sie zerfällt somit in eine schaffende und eine ausführende. Erstere hat den besonderen Namen Komposition oder Tonsetzkunst.

Wie jede Kunst, so setzt auch die Musik zweierlei voraus, ein Wissen und ein Können. So verschieden beide an sich sind, lassen sie sich doch nicht von einander trennen. Das eine bedingt mehr oder weniger das andere. Wissen und Können oder Theorie und Praxis gehen demnach Hand in Hand. Die Aufgabe der Praxis besteht in der Ausführung oder Exekution der Tonstücke, die der Theorie in der Darlegung der Tonverhältnisse, in der Feststellung und Erklärung von Lehrsätzen, nach denen sich Töne miteinander verbinden lassen, überhaupt in der Klarlegung aller Begriffe, die sich auf die Musik beziehen. Die eigentliche Tonsetzkunst, die Komposition, gehört wesentlich zur praktischen Musik, aber gesondert von der Exekution.

Der eine Teil der praktischen Musik, die Ausführung oder Exekution, zerfällt nach den äußeren Mitteln in Vokal- und in Instrumentalmusik, nach ihrem Zweck in Kirchen-, Konzert-, Theatermusik 2c.

Die Vokalmusik, deren Tonwerkzeug die menschliche Stimme (vox) ist, ist als die ältere anzusehen; die Instrumentalmusik, so genannt, weil sie durch tönende Instrumente ausgeführt wird, hat sich erst später zur selbständigen Kunst entwickelt.

## § 1.

## Schall, Klang, Ton.

Wirken äußere Reizmittel, wie Schallwellen, Ätherschwingungen, auf die empfindlichen Nervenapparate unseres Körpers, so werden dieselben erregt und wir haben sinnliche Empfindungen. Für alle durch das Ohr hervorgebrachten Empfindungen haben wir den Namen Schallempfindungen und für alles Hörbare den Namen Schall.

Der Schall teilt sich nach der Art der Schallempfindungen in Geräusche und musikalische Klänge. Während bei einem Geräusche das Ohr einen schnellen Wechsel verschiedenartiger Schallempfindungen hat, ist bei musikalischen Klängen das Gegenteil der Fall. Dieselben erscheinen dem Ohre als Schälle, die ohne Unterbrechung gleichmäßig und ruhig fortdauern. Das Ohr vermag bei ihnen keinen Wechsel verschiedenartiger Bestandteile zu erkennen.

Die Erschütterungen der uns umgebenden Luft sind fast immer das Erregungsmittel für unser Ohr. Bei Geräuschen sind diese Erschütterungen unregelmäßig, bei Klängen regelmäßig. Die gleichmäßige Erschütterung der Luft wird hervorgebracht durch die ebenso gleich- und regelmäßige Bewegung eines tönenden oder elastischen Körpers. Man nennt diese regelmäßigen Bewegungen Schwingungen. Dieselben müssen periodisch sein, d. h. sie müssen in gleichen Zeiträumen und in derselben Weise wiederkehren. Wie die Schwingungen des tönenden Körpers, so müssen auch die Schwingungen der die Schallempfindung hervorrufenden Luftteilchen periodisch sein. Auch durch feste Körper kann die Bewegung eines elastischen Körpers zum Ohre fortgepflanzt werden.

Die Klänge unterscheiden sich wieder von einander durch ihre Stärke, durch ihre Höhe oder Tiefe und durch ihre Klangfarbe. Die Stärke des Klanges hängt von der Breite der ihn erzeugenden Schwin-

gungen ab. Je breiter dieselben sind, desto stärker ist der Klang. Die Höhe oder Tiefe des Klangs hängt von der Schwingungszahl ab. Je größer die Schwingungszahl, desto höher der Ton. Als Zeitmaß wird gewöhnlich die Sekunde angenommen.

Klangfarbe heißt die Eigentümlichkeit, durch welche sich der Klang eines Instrumentes von dem gleichhohen Klang eines anderen Instrumentes oder der menschlichen Stimme unterscheidet. Dieselbe hängt von der Art und Weise, wie die Bewegung innerhalb jeder einzelnen Schwingungsperiode vor sich geht, ab.

Jeder Klang, der nach seiner Höhe und Tiefe erkenn- und meßbar ist, wird Ton genannt. Als Grenze nach der Tiefe werden 16 Doppelschwingungen und nach der Höhe 5—6000 Doppelschwingungen in der Sekunde angenommen. Alle außerhalb dieser Grenze liegenden Klänge sind musikalisch nicht mehr zu verwerten. Das Ohr besitzt die Fähigkeit nicht mehr, sie zu fassen und zu unterscheiden — in einem Falle kann es die Schwingungen zu keinem Tone verbinden, im andern wird es unangenehm und schmerzhaft berührt.

## § 2.

## Tonsystem.

Der Inbegriff und die Art der Anordnung aller in der Musik zur Anwendung kommenden Töne heißt Tonsystem. Die Zahl derselben beträgt ohngefähr 100. Alle folgen in solchen Abstufungen aufeinander, daß das Ohr sie aufzufassen und von einander zu unterscheiden vermag.

Die Auswahl ist eine von der Natur gebotene und läßt sich mathematisch begründen. Die Gesamtzahl der in der praktischen Musik zur Anwendung kommenden Töne wird in gleich große Tongruppen geteilt, die den Namen Tonordnungen haben. Jede dieser Tonordnungen umfaßt 12 Töne. Immer der 13. Ton in unserem Tonsystem hat mit dem ersten eine so große Ähnlichkeit, daß er in ihm aufzugehen scheint. Der 13. Ton wird deshalb sehr häufig als Schlußton der einen und zugleich als Anfangston der nächstfolgenden Tonordnung angesehen.

In früherer Zeit wurden in jeder einzelnen Tonordnung nicht 12 Töne, sondern nur 7 unterschieden. Der 8. Ton war Schluß- und Anfangston zugleich. Durch diese Doppelzählung des ersten, beziehungsweise achten Tones konnte man in jeder Tonordnung 8 Töne unterscheiden, weshalb man den einzelnen Tonordnungen den Namen Oktaven gab, der sich bis auf unsere Zeit erhalten hat.

Da das Verhältnis der einzelnen Töne untereinander in allen Tonordnungen ein gleiches ist, so kann jede Tonordnung als eine Wiederholung der vorhergehenden betrachtet werden, wie man denn auch den 7 Tönen in allen Tonordnungen gleiche Namen gab. Die 7 Töne der früheren Oktaven haben gegenwärtig noch den gemeinschaftlichen Namen ursprüngliche Töne oder auch Tonstufen.

Ziemlich allgemein war die Bezeichnung durch die lateinischen Zahlnamen: Prime, Secunde, Terz, Quarte, Quinte, Sexte, Septime, Octave. Die Oktave ist in der folgenden Tonordnung Prime. Außerdem wurden vorzugsweise in Deutschland, Holland und England die Sprachlaute: c, d, e, f, g, a, h zur Bezeichnung benützt, in Frankreich und Italien die Silben: ut, re, mi, fa, sol, la, si.

Um die einzelnen Tonordnungen oder Oktaven von einander unterscheiden zu können, gab man ihnen besondere Namen. Die beiden tiefsten Tonordnungen hieß man Kontra-Oktaven und zwar die tiefste Subkontra-Oktave, die höhere Kontra-Oktave. Die übrigen Tonordnungen bekamen die Namen: große, kleine, ein-, zwei-, drei-, viergestrichene Oktave.

Schriftlich werden sie, wie folgt, dargestellt:

| | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| Subkontra-Oktave | C,, | D,, | E,, | F,, | G,, | A,, | H,, |
| Kontra-Oktave | C, | D, | E, | F, | G, | A, | H, |
| Große Oktave | C | D | E | F | G | A | H |
| Kleine Oktave | c | d | e | f | g | a | h |
| Eingestrichene Oktave | c' | d' | e' | f' | g' | a' | h' |
| Zweigestrichene Oktave | c'' | d'' | e'' | f'' | g'' | a'' | h'' |
| Dreigestrichene Oktave | c''' | d''' | e''' | f''' | g''' | a''' | h''' |
| Viergestrichene Oktave | c'''' | d'''' | e'''' | f'''' | g'''' | a'''' | h'''' |

Die Bezeichnung kann auch so geschehen:

| | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| Subkontra-Oktave | C,, | D,, | E,, | F,, | G,, | A,, | H,, |
| Kontra-Oktave | C, | D, | E, | F, | G, | A, | H, |

2c.

Die sieben Tonstufen einer Tonordnung sind nicht gleich weit von einander entfernt. Zwischen der 3. und 4., 7. und 8. Tonstufe ist die Entfernung eine geringere, als zwischen den übrigen Stufen. Diese Wahrnehmung hat zur Einschiebung von Zwischentönen geführt, nämlich zwischen der 1. und 2., 2. und 3., 4. und 5., 5. und 6., 6. und 7. Stufe. Dadurch stieg die Zahl der Töne einer Tonordnung auf 12. Die fünf Zwischentöne heißen chromatische Töne. Warum man ihnen

grade diesen Namen gab, läßt sich nicht mit Bestimmtheit sagen. Der Ausdruck „chromatisch“ ist der griechischen Sprache entnommen und bedeutet farbig oder gefärbt. Er soll von den alten Griechen deshalb gebraucht worden sein, weil sie die chromatischen Töne mit farbigen Zeichen notierten; nach anderen Mitteilungen kommt die Bezeichnung „chromatische Töne“ davon her, daß auf unseren Tasteninstrumenten die die 5 Zwischentöne darstellenden Obertasten anders gefärbt sind, als die Untertasten. Die chromatischen Töne wurden nicht als selbständige Töne, sondern als von den 7 ursprünglichen Tönen hergeleitete angesehen. Man hielt sie nur für Erhöhungen oder Erniedrigungen der ursprünglichen Töne, d. i. der Tonstufen, und gab ihnen demgemäß auch keine besonderen Namen. Traten sie als Erhöhungen auf, so wurde der Benennung der ursprünglichen Töne oder Tonstufen die Silbe is, wenn als Erniedrigungen die Silbe es angehängt.

Der erste chromatische Ton hieß als erhöhter Ton cis, als erniedrigter des, der zweite dis und es, der dritte fis und ges, der vierte gis und as, der fünfte ais und b. Das erniedrigte h und a machen eine Ausnahme. Bei ees wurde das e der Silbe es ausgeworfen. Bei doppelter Erhöhung oder Erniedrigung werden die Silben is und es doppelt gesetzt, z. B. cisis, deses.

Die Silben is und es werden häufig chromatische Silben genannt, die Erhöhung und Erniedrigung eines Tones chromatische Veränderung. Die in der Lehre von den Tonarten und den Harmonien begründete musikalische Rechtschreiblehre bringt es mit sich, daß nicht selten auch die 7 ursprünglichen Töne als Erhöhungen oder Erniedrigungen anderer Tonstufen erscheinen.

c kann auftreten als erhöhtes h = his und als doppelt-erniedrigtes d = deses,
d als cisis und eses,
e als disis und fes,
f als eis und geses,
g als fisis und asas,
a als gisis und bb,
h als aisis und ces.

Töne, die der Klanghöhe nach gleich, nur der Benennung nach verschieden sind, heißen enharmonische Töne, z. B. cis und des, gis und as, c und his. Enharmonische Töne sind also immer von verschiedenen Tonstufen abgeleitet, sind eigentlich in ihrer Tonhöhe

nicht vollständig einander gleich, werden aber in unserem Tonsystem von Singstimmen und Instrumenten immer auf derselben Tonhöhe angegeben.

## § 3.

## Notensystem.

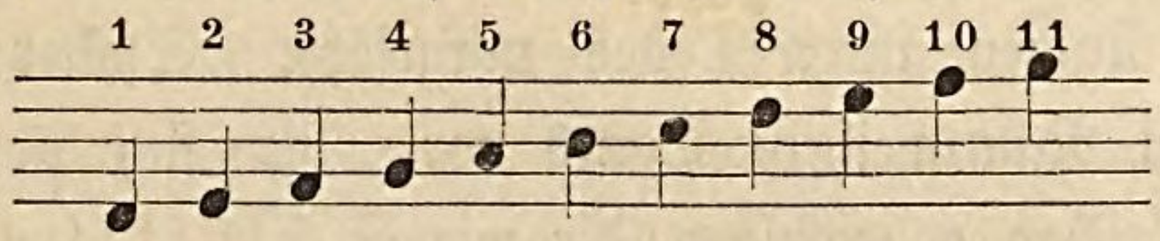
Unter Notensystem versteht man den Inbegriff aller Zeichen, durch welche die Töne nach Höhe und Tiefe, nach ihrer Geltung, nach ihren Verlängerungen, Verkürzungen und Unterbrechungen schriftlich dargestellt oder notiert werden. In den ersten zehn Jahrhunderten benützte man zur schriftlichen Bezeichnung der Töne die Neumen. Dieselben bestanden aus sehr verschiedenartigen Zeichen: Punkten, Strichen in verschiedenen Richtungen und Formen 2c. Sie sollten durch ihre Stellung nicht bloß die Höhe des Tons versinnlichen, sondern auch die Stärke und Schwäche desselben andeuten. Bei der Unsicherheit dieser Art von Tonschrift mußte es natürlich häufig Mißverständnisse geben. Im 9. oder 10. Jahrhundert, als die Entwicklung der Musik schon etwas fortgeschritten war, suchte man dieser Mangelhaftigkeit dadurch abzuhelfen, daß man eine Linie zog, um dann den Neumen bestimmtere Plätze zur Andeutung der Tonhöhe anweisen zu können. Später zog man zwei Linien, eine rote und über derselben eine gelbe.

Dem Benediktiner-Mönch Guido von Arezzo gebührt das Verdienst, jeder der beiden Linien noch eine schwarze Linie beigefügt und die Neumen auch zwischen die Linien gesetzt zu haben. Neben der Neumenschrift waren noch verschiedene Tonschriften in Gebrauch, hauptsächlich die Buchstabenschrift. Wer die Notenschrift erfand und zuerst anwendete, läßt sich nicht mit Bestimmtheit sagen.

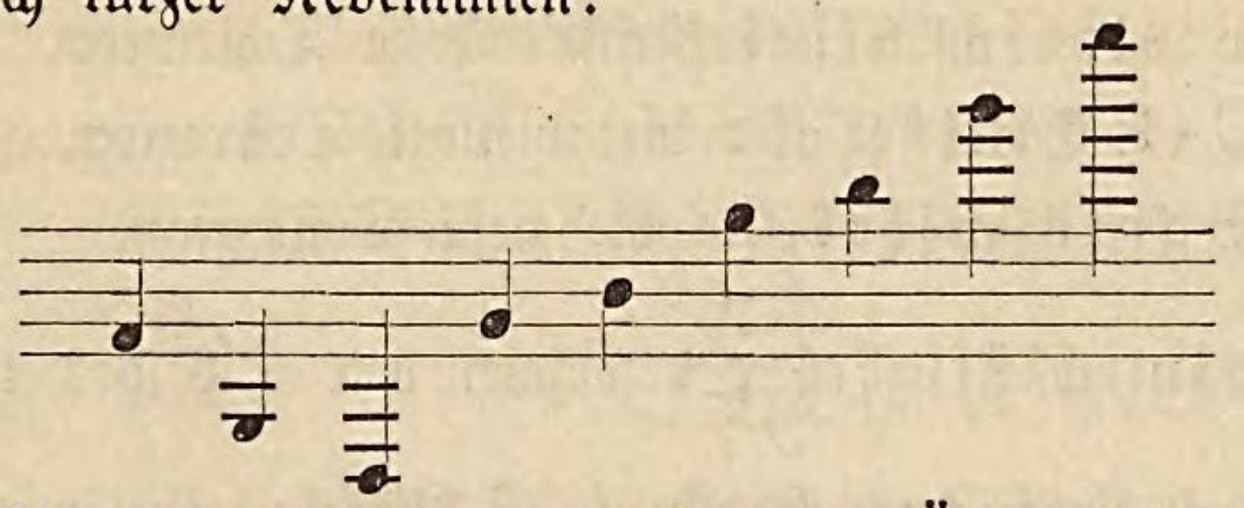
Schon im 10. Jahrhundert sollen statt der Neumen schwarze Punkte auf parallellaufenden Linien zur Bezeichnung der Töne in Gebrauch gewesen sein, verbreitet wurde diese Erfindung erst im 12., 13. und 14. Jahrhundert. Die Notenschrift hat sich im Laufe der Zeit als die vollkommenste Bezeichnungsart erwiesen und hat fast alle anderen Tonschriften verdrängt.

Note heißt das im wesentlichen aus einem Punkte oder Ringe bestehende Tonzeichen zur Angabe der Höhe und Tiefe und der Zeitdauer eines Tones. Die Höhe und Tiefe wird durch die Stellung der Note auf oder zwischen den parallellaufenden Linien, unter oder über denselben bestimmt, die Dauer des Tones durch die Form der Note. Linien und Zwischenräume haben den Namen Notenstufen. Jeder Tonstufe entspricht eine Notenstufe. Wollte man jedem Tone eine eigene Notenstufe geben, so würde man eine un-

übersichtliche Linienzahl erhalten. Man begnügte sich mit 5 über einander gestellten parallellaufenden Linien, die das Liniensystem heißen. Mit Benützung der Zwischenräume, dann der Räume unmittelbar über und unter den Linien, kann man elf Tonstufen darstellen.




Zur Bezeichnung der über das Liniensystem hinausgehenden Töne bedient man sich kurzer Nebenlinien:

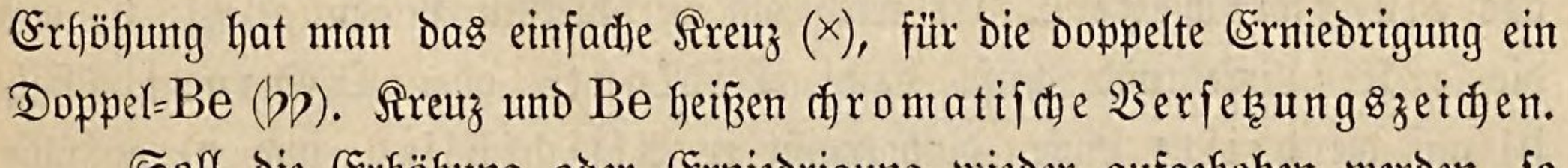


In der Regel beschränkt man sich der Übersichtlichkeit halber auch bei diesen auf 4 bis 5. Hohe Töne, die zu ihrer Notierung mehr Neben- oder Hilfslinien erfordern, schreibt man eine Oktave tiefer und deutet mit einem darüber gesetzten Ottava = $8^{va}$ die wirkliche Tonhöhe an. Bei zu tiefen Tönen geschieht das Umgekehrte. Bei der Notierung werden die Linien von unten nach oben gezählt und die Noten um so höher gestellt, je höher die Töne sind, die sie versinnlichen sollen.

Die chromatischen Töne haben keine eigenen Plätze auf dem Liniensystem. Sie werden auf der Notenstufe ihres Stammtones dargestellt. Erscheinen sie als Erhöhungen, so wird der Note des Stammtones ein Doppelkreuz (𝄪) vorgesetzt, wenn als Erniedrigungen ein Be (♭). Für die doppelte Erhöhung hat man das einfache Kreuz (×), für die doppelte Erniedrigung ein Doppel-Be (𝄫). Kreuz und Be heißen chromatische Versetzungszeichen.

Soll die Erhöhung oder Erniedrigung wieder aufgehoben werden, so setzt man das Be-Quadrat (♮), Auflösungs- oder Wiederherstellungs- oder Widerrufungszeichen. Soll die Doppel-Erhöhung oder Erniedrigung ganz aufgehoben werden, so setzt man ein doppeltes Be-Quadrat (♮♮), wenn nur zur Hälfte, ein einfaches ♮ und nach diesem das einfache Erhöhungs- oder Erniedrigungszeichen.

Beispiele:




Um die Darstellung des ganzen Tonsystems auf dem vereinfachten Liniensystem zu ermöglichen, hat man jenes in 3 nicht streng abge-

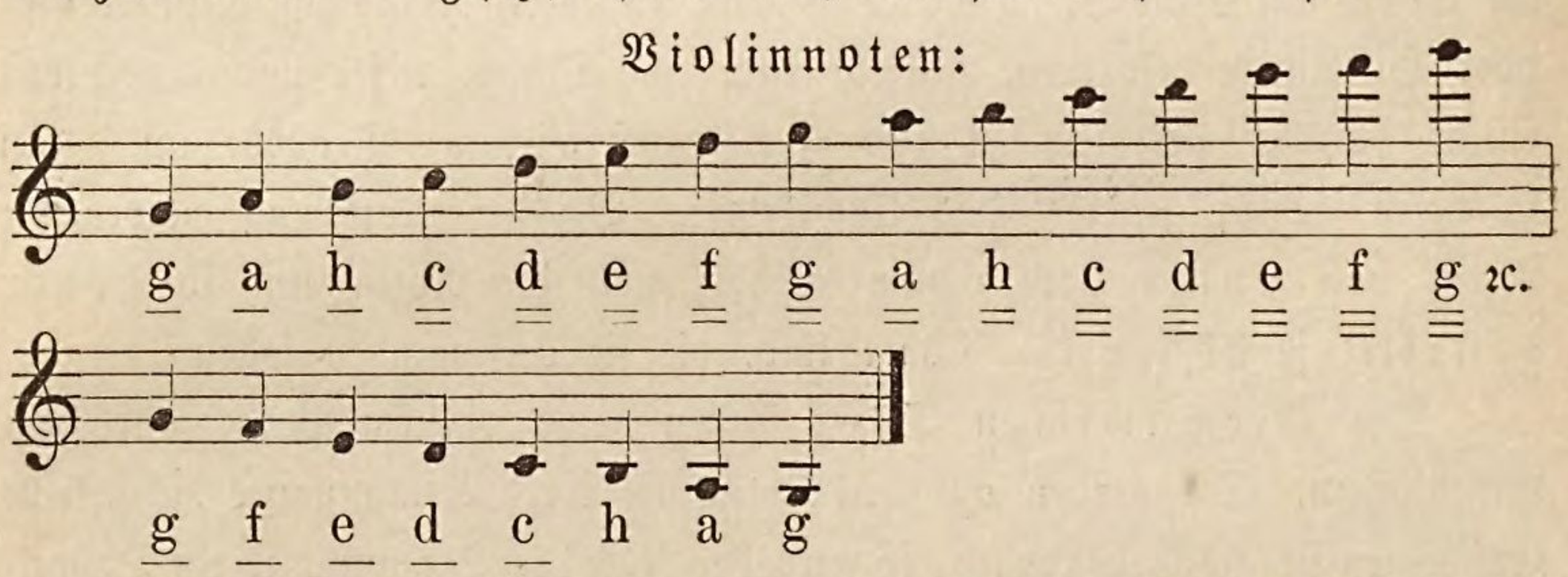
grenzte Tonregionen geteilt, in die tiefe, mittlere und hohe Tonregion und hat dann am Anfang einer jeden Zeile ein Zeichen gesetzt, das Aufschluß gab, welcher Tonregion die notierten Töne angehören. Diese Zeichen nennen wir Schlüssel. In früherer Zeit hat man jeder Notenstufe den Namen ihres Tones vorgesetzt. Später setzte man nur einer Linie den Namen ihres Tones vor, bis sich aus diesen Namen allmählich die Zeichen entwickelten, die wir Schlüssel nennen.

Man unterscheidet dreierlei Schlüssel:

1. den Violinschlüssel für die hohe Tonregion,
2. den C-Schlüssel für die mittlere Tonregion,
3. den Baßschlüssel für die tiefe Tonregion.

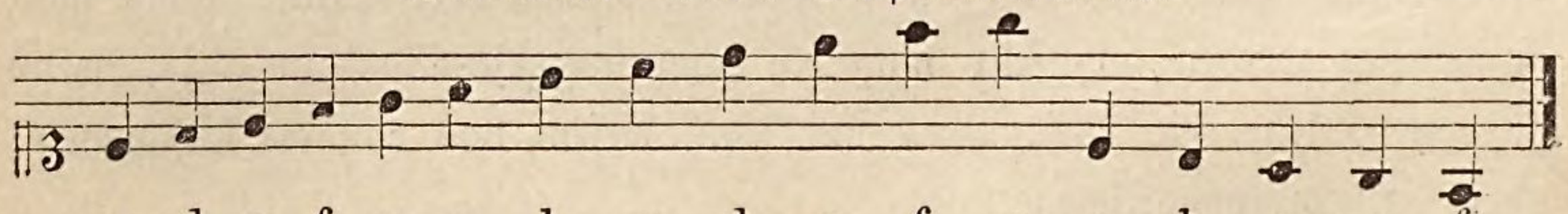
Der Violinschlüssel 𝄞 bezeichnet den Sitz des eingestrichenen G und heißt eben deshalb auch häufig G-Schlüssel. Er wird jetzt nur auf die zweite Linie gesetzt, ehedem auch manchmal auf die erste.

Violinnoten:

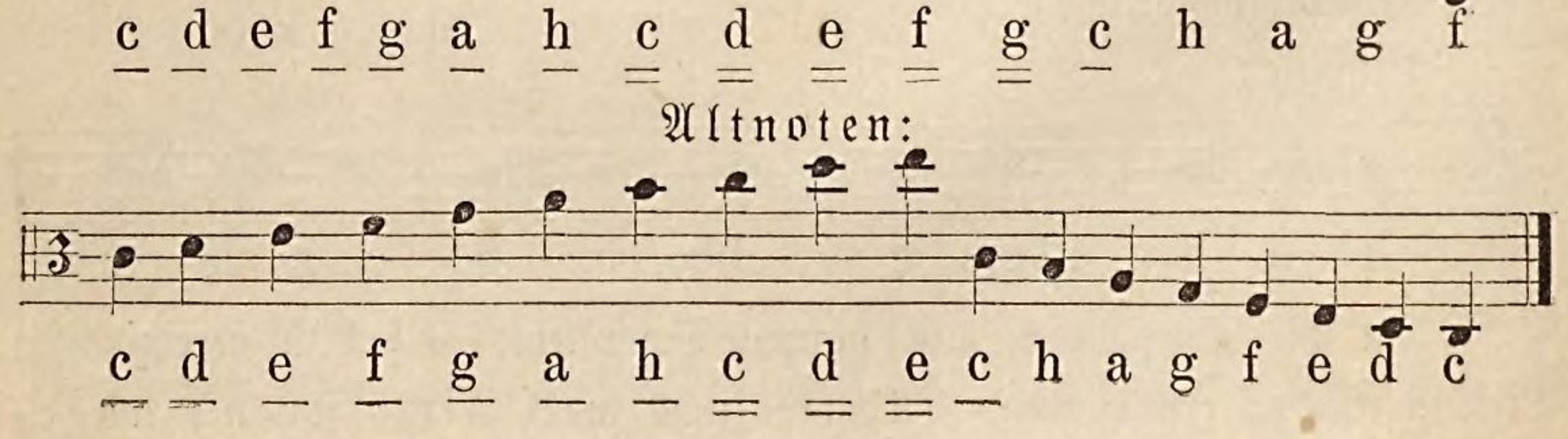



Der C-Schlüssel 𝄡 oder 𝄡 oder 𝄡 bezeichnet die Linie für das eingestrichene c. Er wird auf verschiedene Linien gesetzt: a) auf die erste Linie und heißt dann Diskant- oder Sopranschlüssel, b) auf die dritte Linie, dann heißt er Altschlüssel, und c) auf die vierte Linie, in welchem Fall er Tenorschlüssel genannt wird.

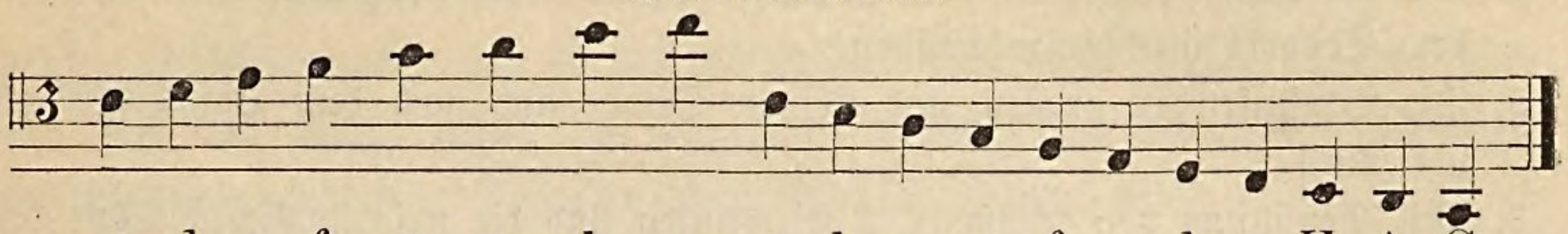
Diskant- oder Sopranntoten:




Altnoten:



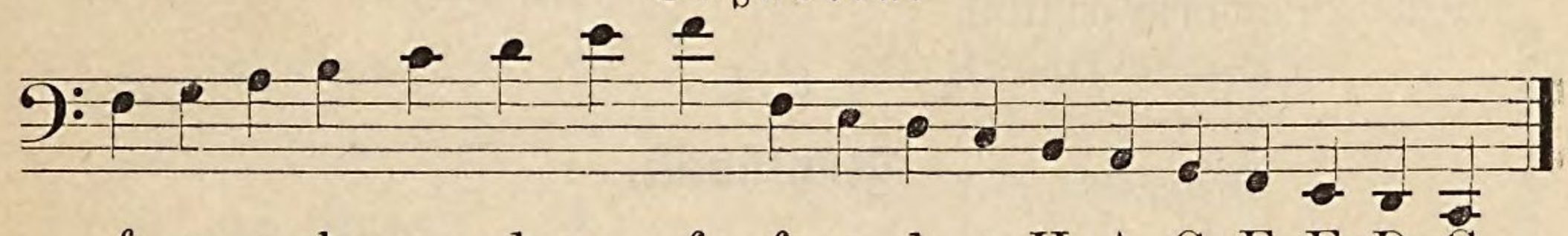
Tenornoten:



c d e f g a h c c h a g f e d c H A G

Der Baßschlüssel findet sich bei uns nur auf der vierten Linie und bezeichnet hier den Sitz des kleinen f, weshalb er auch F-Schlüssel heißt.

Baßnoten:



f g a h c d e f f e d c H A G F E D C

Schlüssel-Schema.




Aufgaben:

1. Die Tonstufen der zwei- und dreigestrichenen Oktave sind nach dem Violinschlüssel zu notieren!
2. Die Tonstufen der ein- und zweigestrichenen Oktave sind nach dem Sopranschlüssel zu notieren!
3. Abwärts gehend sollen die ursprünglichen Töne derselben Oktave nach dem Altschlüssel niedergeschrieben werden!

4. Die ursprünglichen Töne vom zweigestrichenen c bis zum kleinen c sind nach dem Tenorschlüssel aufzuschreiben!
5. Die Tonstufen der großen und kleinen Oktave sind nach dem Baßschlüssel zu notieren!
6. Mit Benützung von höchstens 4 Hilfslinien sind die ursprünglichen Töne der dreigestrichenen und der Kontra-Oktave zu notieren!
7. Die chromatischen Töne der eingestrichenen Oktave sind im Tenor-, Alt- und Violinschlüssel auf- und abwärts zu notieren!
8. Sämtliche Töne vom kleinen f bis zum eingestrichenen f sind auf- und abwärts in allen Schlüsseln zu notieren und zwar so, daß jeder Ton unter doppelter Benennung auftritt!

## § 4.

## Rhythmik.

Die Zeit, welche einem Tonstück zugewiesen ist, oder während welcher ein solches zu Gehör gebracht wird, erscheint uns immer als ein streng gegliedertes, organisches Ganzes. Wir können größere und kleinere Zeitabschnitte unterscheiden, die alle in einer gewissen Ordnung miteinander verbunden sind. Auch merken wir, daß das Zeitgewicht unter die Zeitteile symmetrisch verteilt ist.

Das System aller dieser symmetrisch gegliederten, nach einer gewissen Ordnung miteinander verbundenen Zeiten nennt man in der Musik Rhythmus. Die Lehre vom Rhythmus in allen ihren Teilen heißt Rhythmik. Der Rhythmus ist für die Musik von großer Bedeutung und wird sogar häufig die Seele der Musik genannt.

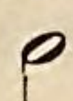
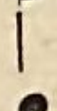
Die Musik in ihren ersten Anfängen konnte nur durch den Rhythmus einigermaßen anregend wirken; denn außerdem wäre dies mit den in Gebrauch gewesenen Instrumenten: Trommeln, Klappern, Schellen, Rasseln 2c. geradezu unmöglich gewesen. Auch die alten Griechen haben, als sie in der Kultur schon weit fortgeschritten waren, den Rhythmus als vorzüglichsten Teil der Musik genannt und haben die rhythmische Form der Tonstücke für wichtiger gehalten als den Inhalt.

Obwohl die durchschlagende Wirkung des Rhythmus in der Musik unleugbar ist, so ist doch nicht jede und alle Musik rhythmisch. Rhythmisch wird sie nur dann genannt, wenn 1. die Zeit, während welcher das Tonstück erklingt, als symmetrisch gegliedert erscheint, wenn dieselbe also in gleichlange Abschnitte, diese wieder in gleichgroße Teile 2c. zerfallen, und wenn 2. das Zeitgewicht auch symmetrisch unter die Zeitgruppen und Zeitteile verteilt ist.

Die einzelnen Töne eines Tonstückes haben in der Regel nicht Zeit-

teilchen von gleicher Größe inne, sondern es herrscht in dieser Beziehung große Verschiedenheit und Mannigfaltigkeit unter denselben. Sofern man die Zeit ins Auge faßt, die ein Ton einzunehmen hat oder einnimmt, spricht man von einer Dauer oder Geltung der Töne.

Zur Bezeichnung der Töne nach ihrer Dauer oder Geltung hat man verschiedene Notenformen. Dieselben geben aber nicht die absolute Dauer des Tons nach Sekunden und Minuten an, sondern nur die relative, d. h. sie zeigen nur an, wie lang ein Ton im Vergleich zu einem andern währen soll. Die gebräuchlichsten Notenformen sind:

1. die ganze Note
2. die halbe Note 
3. das Viertel
4. das Achtel 
5. das Sechzehntel
6. das Zweiunddreißigstel
7. das Vierundsechzigstel
8. das Hundertachtundzwanzigstel

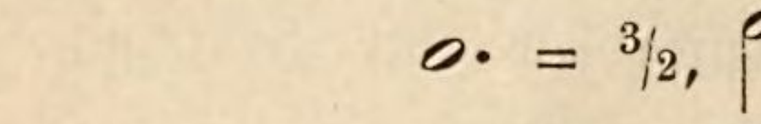
Die in früherer Zeit gebräuchlichen Notenformen
der Brevis  = zwei ganze Noten,
der Longa = vier ganze Noten,
der Maxima = acht ganze Noten
kommen fast nie mehr zur Anwendung.

Die Benennung dieser Notenformen besagt schon, wie viel die eine im Vergleich zur andern gilt. Die ganze Note gilt das Doppelte der halben, diese das Doppelte des Viertels 2c. Das Viertel gilt die Hälfte der halben Note und diese die Hälfte der ganzen Note 2c.

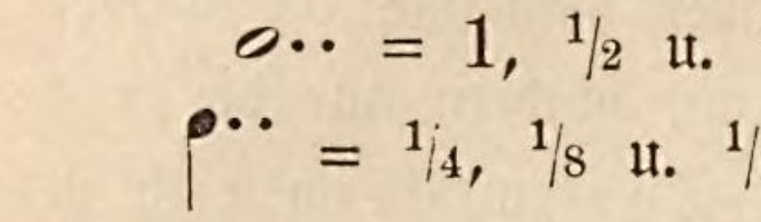
Alle diese Notenformen entsprechen der Einteilung der Zeit-Einheiten nach Zweien. Zur Bezeichnung von Zeit-Einheiten aber, in denen man 3, 5, 7, 11 gleiche Teile unterscheidet, reichen sie nicht aus. Die neben der Zweiereinteilung am häufigsten vorkommende Zeiteinteilung ist die nach Dreien. In jeder Zeiteinheit unterscheidet man bei derselben drei gleichlange Zeitteile. Die Einteilung nach Sechsen ist eine Zusammensetzung der Zweier- und Dreiereinteilung — entweder $2 \times 3$ oder $3 \times 2$. Aus der doppelten Zweiereinteilung entsteht die Viereinteilung und aus der dreifachen Dreiereinteilung die Neunereinteilung.

Um die Zeit-Einheiten schriftlich darzustellen, in denen man 3, 5, 7, 11 gleiche Zeitteile unterscheidet, benützt man außer den oben angeführten Notenformen noch zwei andere Mittel, den Punkt und das

Bindezeichen. Der Punkt wird hinter die Note gesetzt und erhöht den Wert der Note um die Hälfte, z. B.

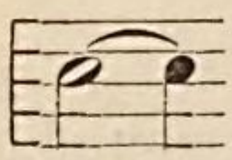
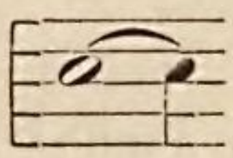
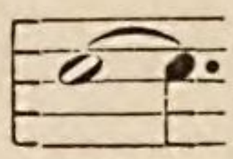
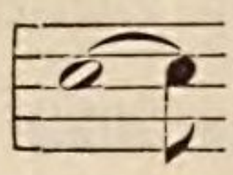
 = 3/2,  = 3/4,  = 3/8,  = 3/16 ꝛc.

Ein zweiter Punkt hinter der Note erhöht den Wert um die Hälfte des ersten Punktes.

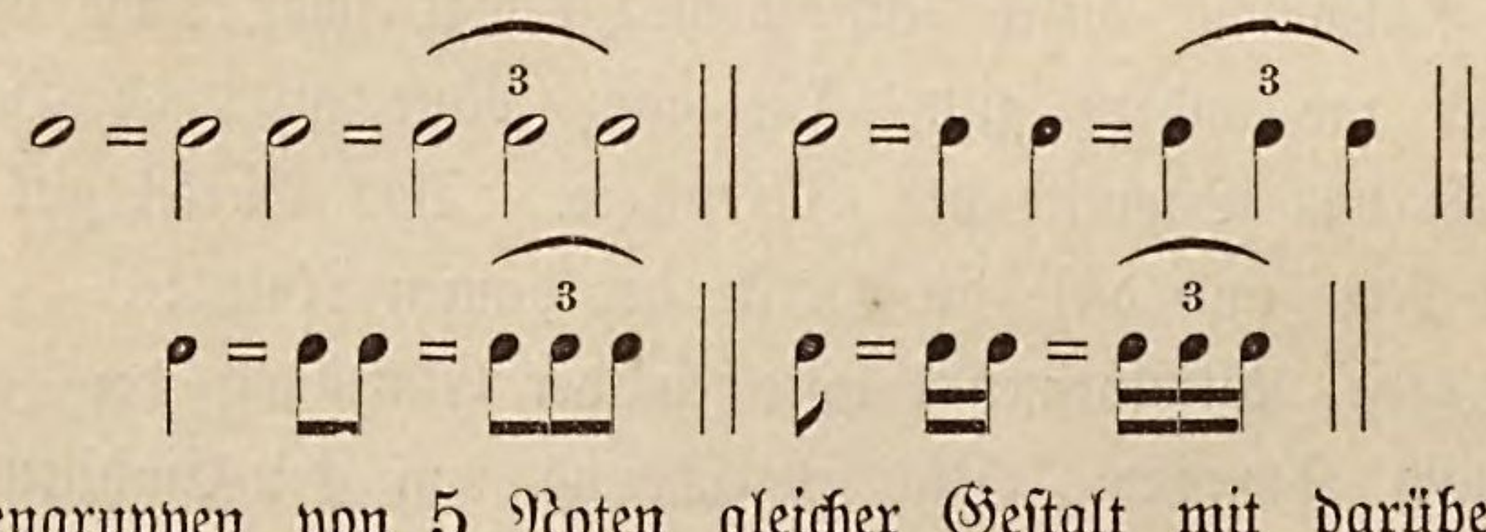
 = 1, 1/2 u. 1/4 = 7/4,  = 1/2, 1/4 u. 1/8 = 7/8,

 = 1/4, 1/8 u. 1/16 = 7/16,  = 1/8, 1/16 u. 1/32 = 7/32.

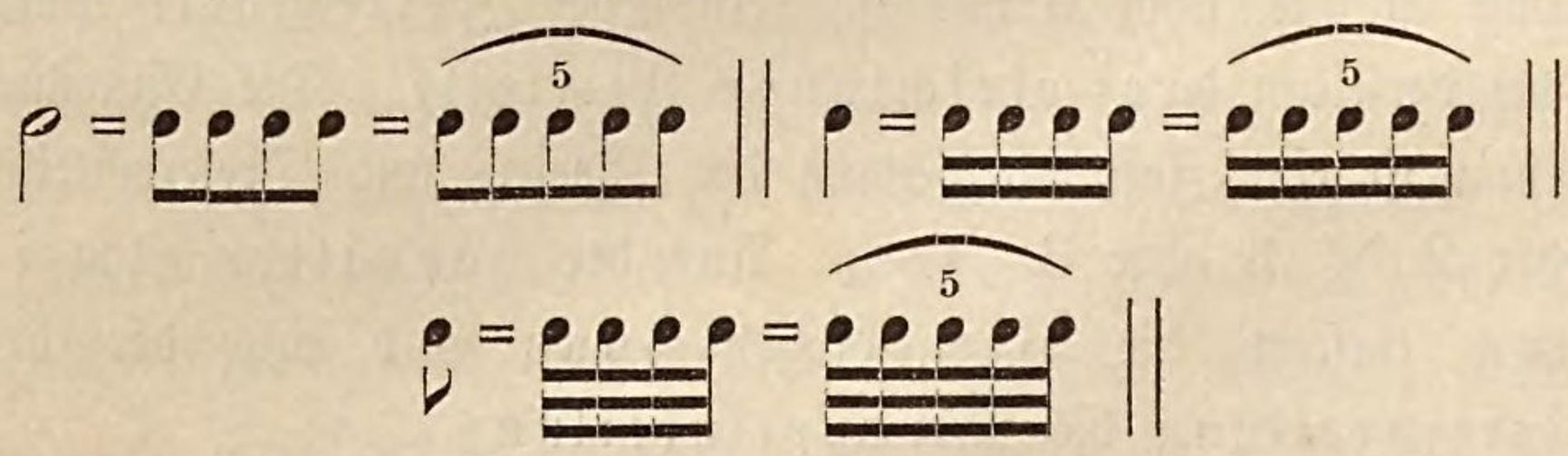
Das aus einem Bogen bestehende Bindezeichen deutet, wenn es über zwei gleichhohe Noten gesetzt wird, an, daß die Dauer des ersten Tones so viel betragen soll, als die beiden Noten zusammen ausmachen, z. B.

 = 3/4  = 5/4  = 11/8  = 9/8

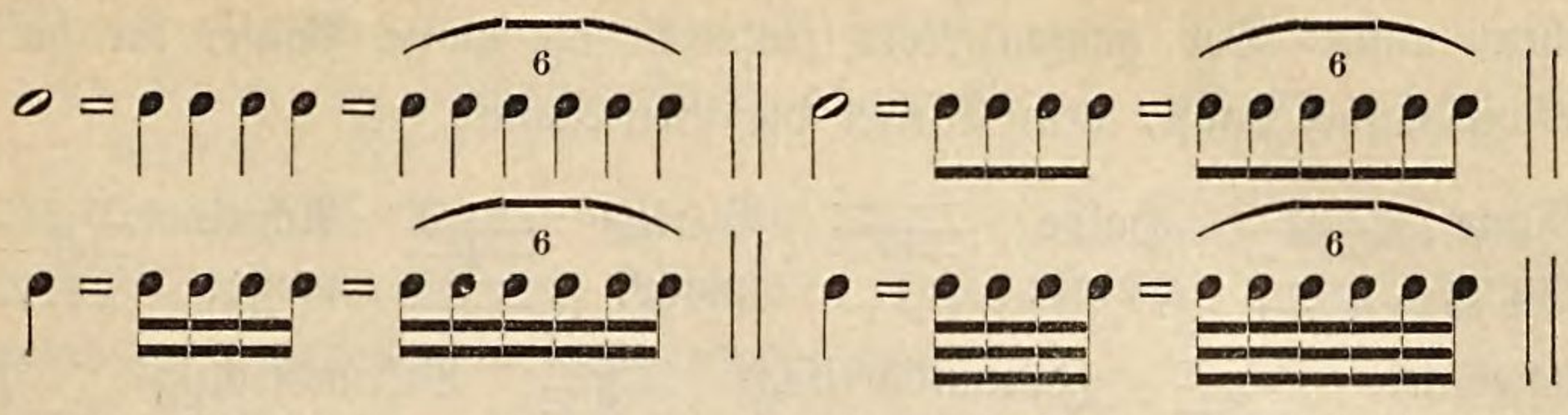
Auch zur Darstellung der einzelnen Teile der 3=, 5=, 7=, 11teiligen Zeit=Einheiten reichen die Notenformen allein nicht aus. Als Hilfsmittel hiezu werden die Ziffern benützt. Will man z. B. eine halbe Note in 3 gleiche Teile teilen, so setzt man 3 Viertel und über diese die Ziffer 3. Durch diese Ziffer wird angedeutet, daß 3 Noten gleicher Gattung ebensoviel gelten, als 2 derselben Notengattung. Man nennt solche Notengruppen Triolen.



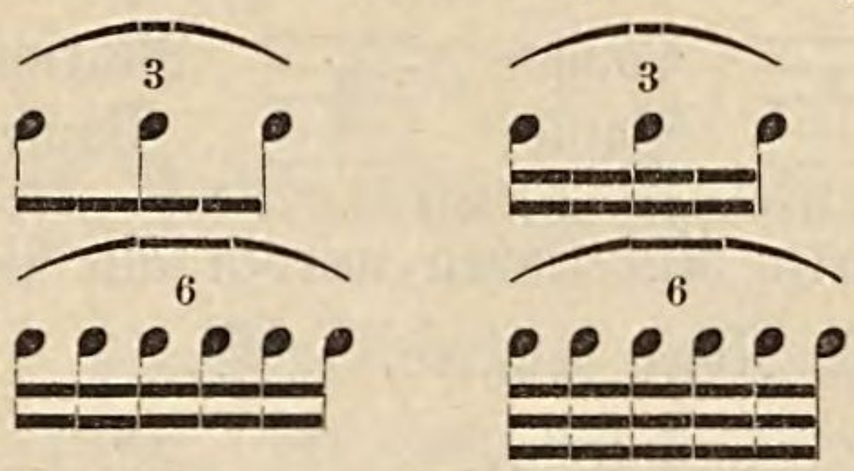

Notengruppen von 5 Noten gleicher Gestalt mit darüber gesetztem 5 heißen Quintolen. Diese 5 Noten kommen in bezug auf ihre Dauer 4 Noten der gleichen Gattung gleich.



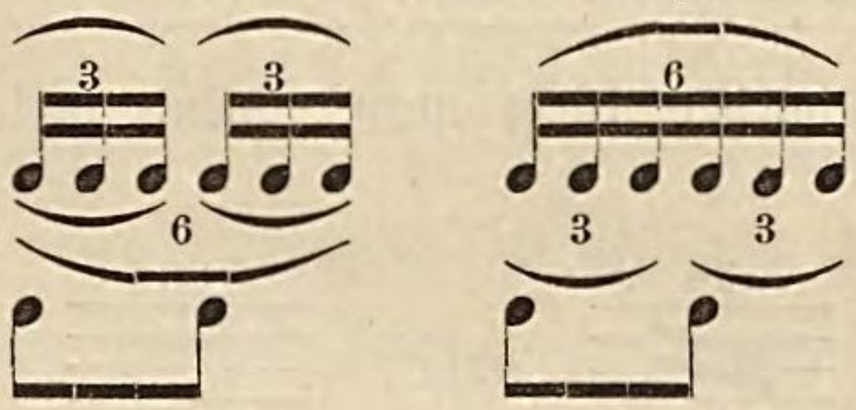

Notengruppen von sechs Noten gleicher Gattung mit der darüber stehenden Ziffer 6 nennt man Sextolen. Sechs Noten gelten soviel als 4 derselben Gattung.



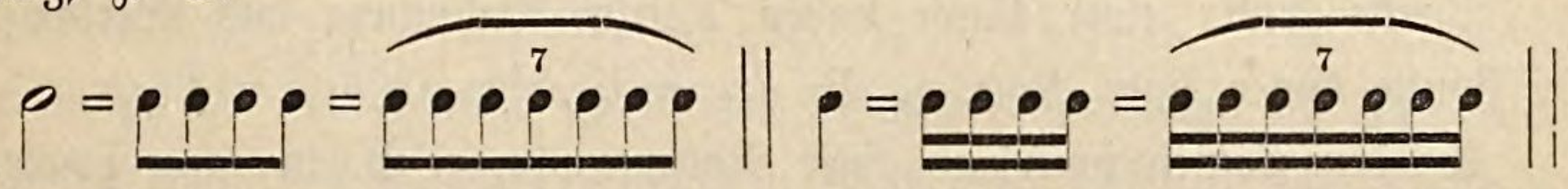

Die Sextole entsteht nur durch Zweiteilung einer Triole:



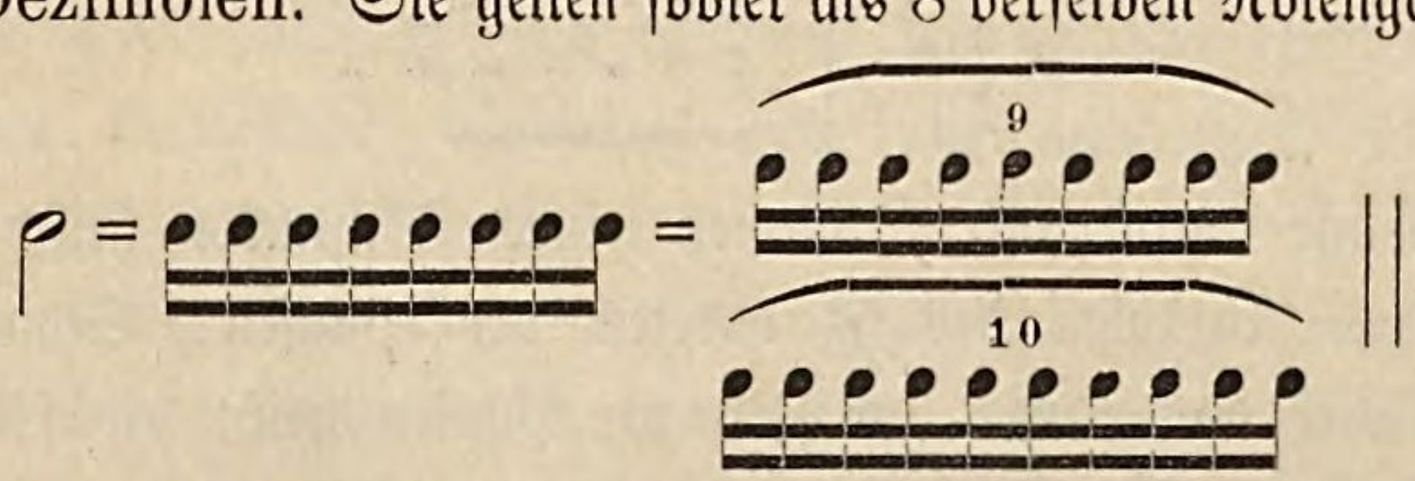

Zusammengezogene Triolen sind keine eigentlichen Sextolen, z. B.




Notengruppen von 7 Noten gleicher Gestalt mit darüber gesetzter 7 heißen Septolen. 7 solcher Noten gelten soviel als 4 derselben Gattung, z. B.

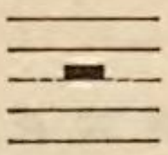
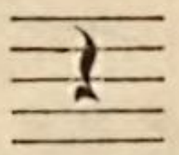
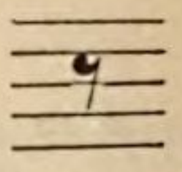


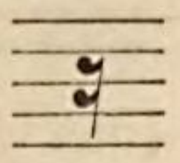
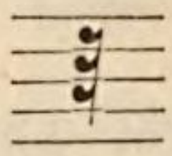
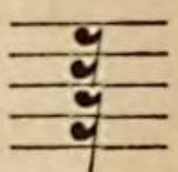

Notengruppen von 9 Noten gleicher Gattung mit der Ziffer 9 heißen Novemolen; Notengruppen von 10 Noten gleicher Gattung mit der Ziffer 10 heißen Dezimolen. Sie gelten soviel als 8 derselben Notengattung, z. B.

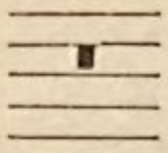
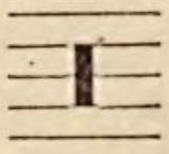



Die rhythmischen Zeitabschnitte und Zeitteile werden nur dann durch Noten schriftlich dargestellt, wenn während ihrer Dauer Töne erklingen sollen. Wenn aber während der Dauer einzelner Zeitabschnitte und Zeitteile von einer oder mehreren Stimmen geschwiegen werden soll, so werden diese Zeitabschnitte und Zeitteile durch Pausen = Ruhezeichen angedeutet. Da Notenform und Pause insofern gleichen Zweck haben, als durch sie die rhythmischen Zeitabschnitte und Zeitteile schriftlich dargestellt werden, so ist es selbstverständlich, daß jeder Notenform eine Pause ent-

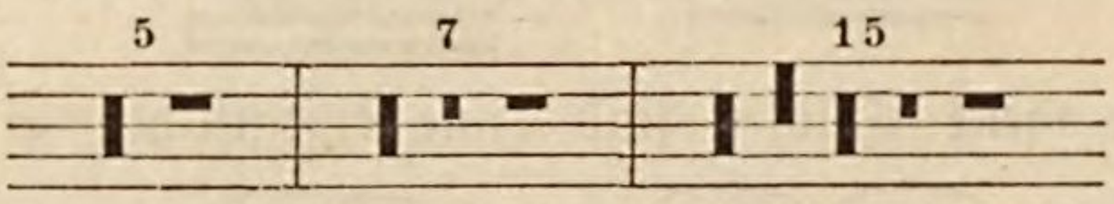
sprechen muß. Der ganzen Note entspricht die ganze Pause, der halben Note die halbe Pause, dem Viertel die Viertelpause, 2c.

Ganze Pause: Halbe Pause:  Viertel-pause:  Achtel-pause: 

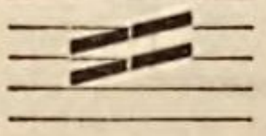
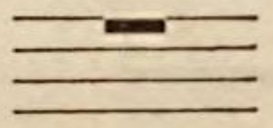
Sechszehntel-pause:  Zweiunddreißig-stelpause:  Vierundsechzig-stelpause: 

Brevis-Pause:  Longa-Pause:  Maxima-Pause:

Aus den angeführten Ruhezeichen werden alle Pausen zusammengesetzt, die länger als 4 ganze Noten währen, z. B.



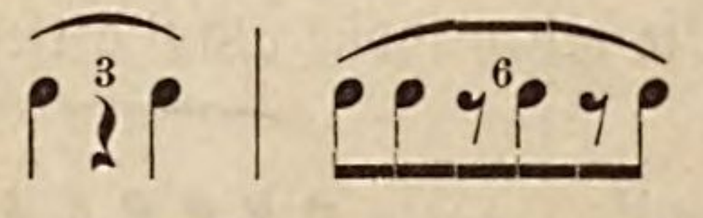

Der Einfachheit halber kürzt man, wenn viele Pausen zu schreiben sind, ab, wie folgt:

 oder: 

Der Wert, d. h. die Dauer der Pausen kann ebenso, wie die der Noten, vergrößert und verkleinert werden.

Punkte hinter einer Pause haben dieselbe Bedeutung und Wirkung, wie Punkte hinter einer Note, z. B. $\mathcal{L}.. = {}^1/_4$, ${}^1/_8$ u. ${}^1/_{16} = {}^7/_{16}$.

Werden Pausen innerhalb einer Notengruppe, z. B. in einer Triole, Sextole 2c. angewendet, so verlieren sie dadurch ebensoviel an Zeitwert, wie die Noten.




Eine Pause durch alle Stimmen eines Tonstückes heißt General-Pause. Das Abzählen des Zeitwertes der Pausen, Schweige- oder Ruhezeichen, oder das Ruhen zur Zeit der Pausen heißt pausieren. Als Ruhezeichen für eine Zeit-Einheit, mag dieselbe 2-, 3- oder mehrteilig sein, wird die ganze Pause benutzt.

Aufgaben:

1. Die ganze Note ist in 2, 4, 8, 16, 32 gleiche Teile zu zerlegen!
2. Das Achtel ist in 2, 4, 8 gleiche Teile zu teilen!
3. Der Zeitwert von ${}^7/_4$, ${}^7/_8$, ${}^9/_{16}$, ${}^3/_2$, ${}^7/_{32}$, ${}^{11}/_{16}$, ${}^3/_4$ ist je durch eine Note darzustellen!
4. Die ganze Note ist in 3, 5, 7, 9, 11 gleiche Teile zu zerlegen!
5. Der 2-, 4-, 8-, 16-, 32fache Wert des Zweiunddreißigstel ist zu notieren!

6. Wie viel gilt eine doppelt punktierte Viertelpause, eine doppelt punktierte halbe Note, eine einfach punktierte ganze Pause und eine doppelt punktierte Achtelnote?
7. Der Zeitwert von $^3/_4$, $^7/_8$, $^6/_8$, $^7/_{16}$ ist durch je eine Pause darzustellen!
8. Es sind Quintolen, Sextolen, Novemolen, Dezimolen durch verschiedene Notengattungen darzustellen, in denen Pausen eintreten!

## § 5.

## Takt, Taktordnung, Taktart.

Der Rhythmus in der Musik bedingt auch neben der symmetrischen Einteilung der Zeitdauer, die symmetrische Verteilung des Zeitgewichts unter die Zeitgruppen oder Zeiteinheiten und unter die einzelnen Zeitteile. Es wechseln in der rhythmischen Bewegung regelmäßig schwere Zeitteile mit leichten Zeitteilen ab und zwar entweder so, daß auf einen schweren Zeitteil ein leichter folgt, oder so, daß auf einen schweren Zeitteil zwei leichte folgen.

Der schwere Zeitteil mit dem unmittelbar darauffolgenden einen leichten Zeitteil, oder mit den unmittelbar darauffolgenden zwei leichten Zeitteilen machen den Eindruck der Zusammengehörigkeit, erscheinen uns als Zeitganzes, Zeitabschnitt oder Zeiteinheit. Um die ganze Zeitmasse, die ein Tonstück einnimmt, in ihrer Einteilung und Gliederung faßlicher und übersichtlicher zu machen, folgt man dieser in der Natur begründeten Erscheinung und teilt dieselbe in lauter solche kleine, gleichgroße Zeitabschnitte oder Zeiteinheiten. Ein solcher Zeitabschnitt wird **Takt** genannt. Unter Takt versteht man demnach den kleinsten rhythmischen Zeitabschnitt, der in Musik vorkommt und der mindestens aus einem schweren und einem oder zwei leichten Zeitteilen besteht. Die Art der Gliederung und Einteilung der gesamten Zeit, die ein Tonstück einnimmt, in solche Zeiteinheiten oder Takte nennt man **Taktordnung**, und je nachdem man zwei oder drei Zeitteile innerhalb eines Taktes unterscheidet, heißt sie zweiteilige oder dreiteilige, gerade oder ungerade Taktordnung.

Eine mehrteilige Taktordnung, z. B. eine fünf-, sieben-, elfteilige ist zwar möglich, wird aber nie weiterer Anerkennung sich erfreuen können, sie befriedigt den angeborenen Ordnungs- und Teilungssinn zu wenig. Die vierteilige Taktordnung ist eine Zusammensetzung der zweiteiligen, die sechsteilige eine Zusammensetzung der zwei- und dreiteiligen, die

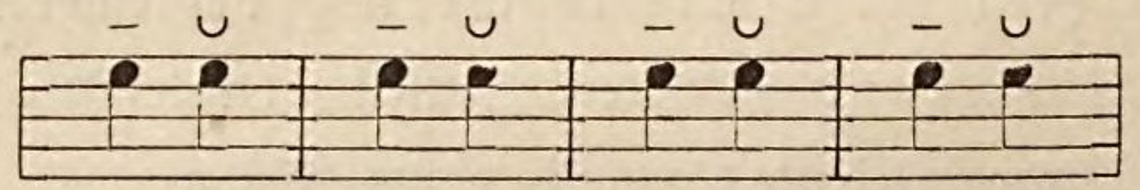
neunteilige eine Zusammensetzung der dreiteiligen, und die zwölfteilige eine Zusammensetzung der zwei- und dreiteiligen Taktordnung.

Die Zeitteile, welche man in jedem einzelnen Takte unterscheidet, heißen **Taktteile.**

In der zweiteiligen Taktordnung ist der erste Taktteil immer schwerer an Zeitgewicht, als der zweite; derselbe wird deshalb hervorgehoben, betont oder accentuiert. In der dreiteiligen Taktordnung erhält der erste Taktteil den Accent, während der zweite und dritte Taktteil accentlos sind.

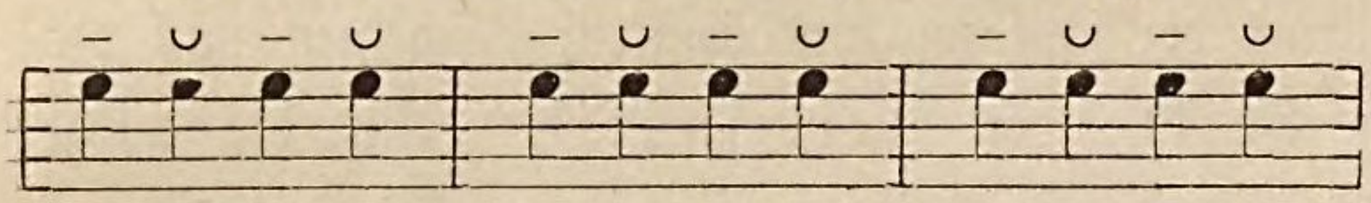
In der Notenschrift werden die Takte durch Taktstriche, die das Liniensystem oder mehrere zusammengehörige Liniensysteme senkrecht durchschneiden, von einander getrennt.

Zweiteilige Taktordnung:

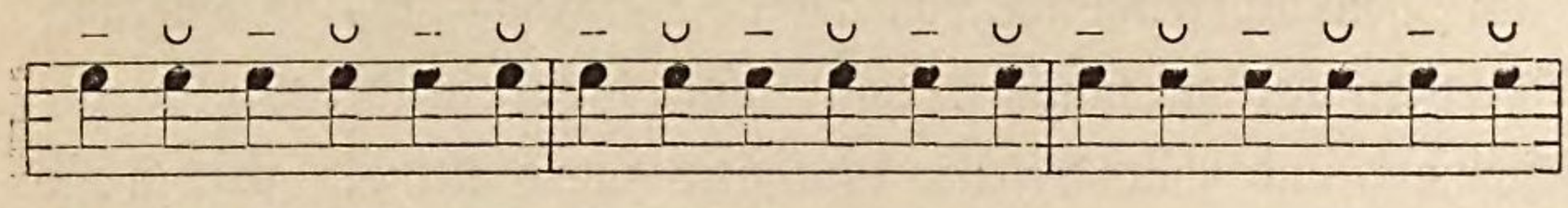


– bedeutet den Accent; ∪ die Accentlosikeit.

Zusammengesetzte zweiteilige Taktordnungen:

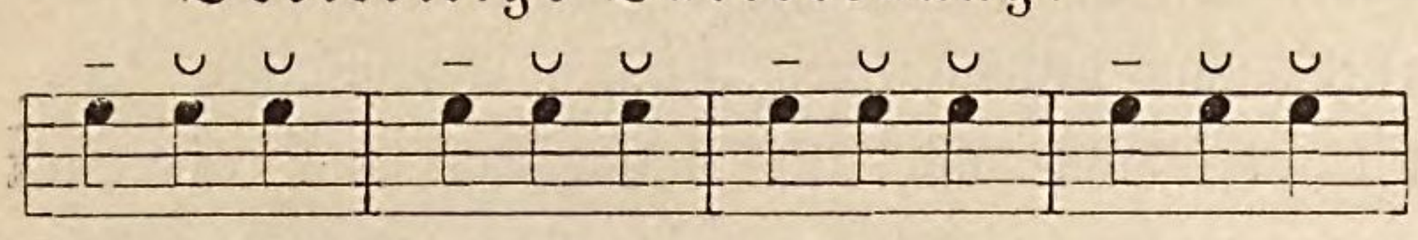


= 2 mal 2,

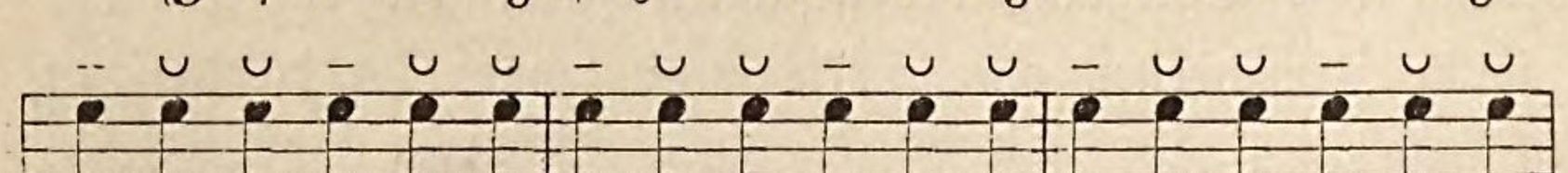


= 3 mal 2.

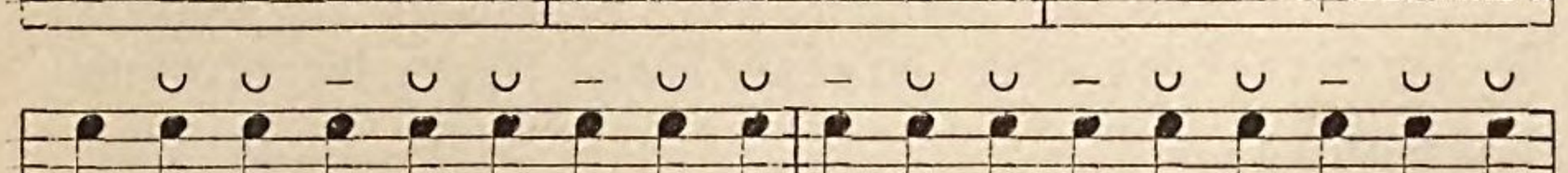
Dreiteilige Taktordnung:



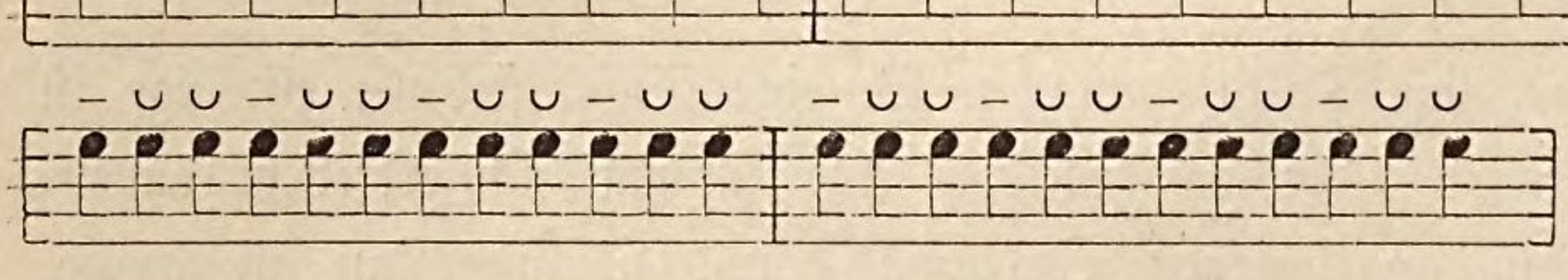
Zusammengesetzte dreiteilige Taktordnungen:



= 2 mal 3,



= 3 mal 3,



= 4 mal 3.

Aufeinanderfolge und Dauer der Taktteile werden durch regelmäßige Handbewegungen des Dirigenten angezeigt. Man nennt dies Takt-

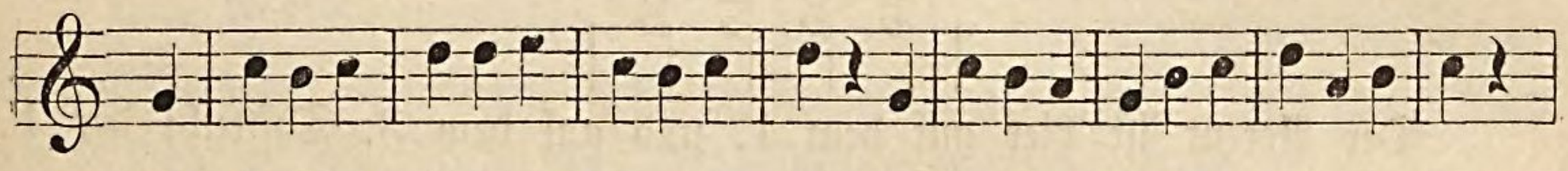
*schlagen* oder *Taktgeben*; das Abzählen der Taktteile überhaupt heißt *Taktieren*.

Beim Taktschlagen sind nur zwei Bewegungen von wesentlicher Bedeutung: der *Niederschlag* (Thesis) und der *Aufschlag* (Arsis). Der *Niederschlag* besteht aus der *Senkung* der Hand oder des Taktierstabes und bezeichnet den guten oder *schweren Taktteil*. Der *Aufschlag* besteht in *Hebung* der Hand oder des Taktierstabes und bezeichnet den *schlechten* oder *leichten Taktteil*.

Fast allgemein in Gebrauch sind folgende Bewegungen:

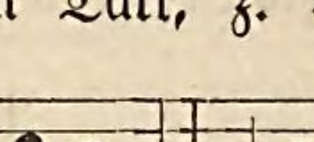
beim zweiteiligen Takt: ab, auf;
beim dreiteiligen Takt: ab, links oder rechts, auf;
beim vierteiligen Takt: ab, links, rechts, auf 2c.

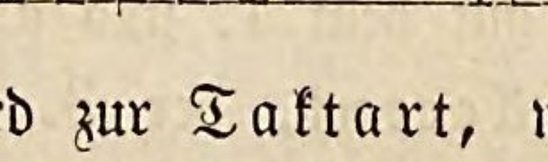
Häufig kommt es vor, daß ein musikalischer Satz mit einem leichten Taktteil beginnt, und der erste Takt infolge dessen unvollständig erscheint. Dieser *leichte Taktteil* wird mit dem *Aufschlag* gegeben und wird deswegen **Auftakt** genannt. Der letzte Takt enthält dann in der Regel um so viel weniger Zeitwert, als der Auftakt ausmacht und bildet mit diesem zusammengenommen einen vollständigen Takt, z. B.

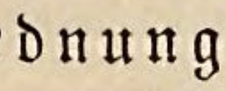


Die Taktordnung wird zur *Taktart*, wenn die *Taktteile* durch eine *bestimmte Notenform* dargestellt werden, also eine bestimmte Geltung erhalten.

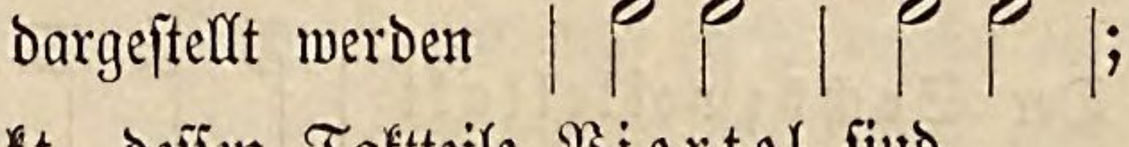
*Die gebräuchlicheren Taktarten in der zweiteiligen Taktordnung sind:*

der *Zweizweiteltakt* (kleiner Allabreve-Takt genannt), dessen Taktteile durch *halbe Noten* dargestellt werden  ;

der *Zweivierteltakt*, dessen Taktteile *Viertel* sind  ;

der *Zweiachteltakt*: seine Taktteile werden durch *Achtel* dargestellt  .

*Die gebräuchlicheren Taktarten der dreiteiligen Taktordnung sind:*

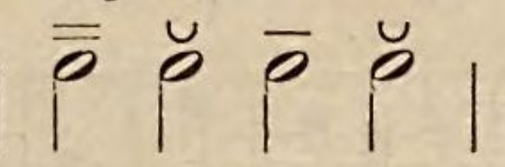
der *Dreizweiteltakt*, der *Dreiviertel-* und der *Dreiachteltakt*; die Darstellung der Taktteile geschieht durch halbe, viertel und achtel Noten, z. B. 

Die angeführten Taktarten haben den gemeinsamen Namen einfache Taktarten. Man unterscheidet aber, wie zusammengesetzte Taktordnungen, auch zusammengesetzte Taktarten. Beide sind in der verschiedenartigen Verteilung des Zeitgewichts begründet. Wie nämlich schwere und leichte Taktteile regelmäßig miteinander abwechseln, so wechseln auch schwere und leichte Takte regelmäßig miteinander ab und zwar auch hier, wie bei den Taktteilen, entweder so, daß auf einen schweren Takt ein leichter folgt, oder so, daß auf einen schweren Takt zwei leichte folgen. Solche durch ihr Gesamtzeitgewicht von einander unterschiedene Takte faßt das Ohr als eine Zeiteinheit, als einen Takt auf. Bei der schriftlichen Darstellung werden dementsprechend auch solche Takte nicht durch Taktstriche getrennt, sondern wie ein Takt bezeichnet. Solche aus mehreren Takten bestehende Zeit-Einheiten heißen zusammengesetzte Takte.

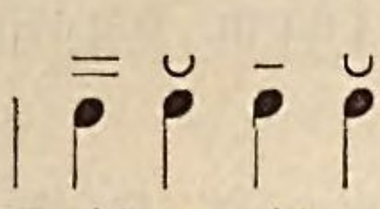
In der **zweiteiligen Taktordnung** entstehen:

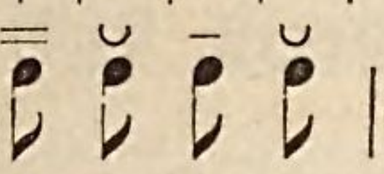
1. Durch Zusammensetzung von je zwei Takten folgende zusammengesetzte Taktarten:

Der Vierzweiteltakt (großer Allabreve-Takt genannt);

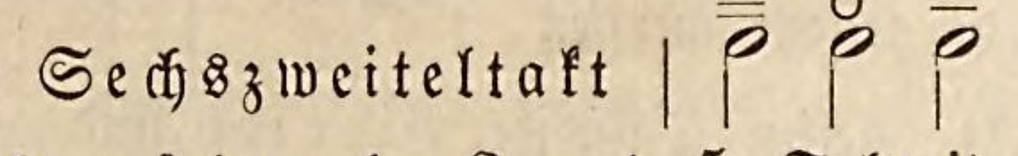


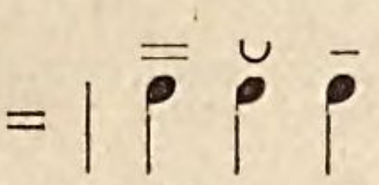
Der Accent ist hier auf dem 1. und auf dem 3. Taktteil; der 1. Taktteil hat den Haupt-Accent, der 3. den Neben-Accent; der 2. und 4. sind accentlos.

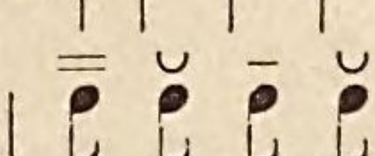
Der Vierviertelt akt =  ;

der Vierachteltakt =  .

2. Durch Zusammensetzung von je drei Takten:

Der Sechszweiteltakt  . Das Zeitgewicht ruht auf dem 1., 3. und 5. Taktteile und zwar auf dem ersten der Haupt-Accent.

Der Sechsviertelt akt =  ;

der Sechsachteltakt =  .

In der **dreiteiligen Taktordnung** entstehen:

1. Durch Zusammensetzung von je zwei Takten sechsteilige Taktarten. Den Accent bekommen der 1. und 4. Taktteil, der 1. den Hauptaccent, der 4. den Nebenaccent. Hierher gehören:

der Sechszweiteltakt = | 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥 |,

der Sechsvierteltakt = | 𝅘𝅥 𝅘𝅥 𝅘𝅥 𝅘𝅥 𝅘𝅥 𝅘𝅥 |,

der Sechsachteltakt = | 𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅯 |;

2. Durch Zusammenziehung von je drei Takten, neunteilige Taktarten. Das Zeitgewicht ruht auf dem 1., 4. und 7. Taktteil, und unter diesen ist der erste der schwerste. Die öfter vorkommenden neunteiligen Taktarten sind:

Der Neunviertel- und der Neunachteltakt =

| 𝅘𝅥 𝅘𝅥 𝅘𝅥 𝅘𝅥 𝅘𝅥 𝅘𝅥 𝅘𝅥 𝅘𝅥 𝅘𝅥 |  | 𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅯 |

Außer den angeführten Taktarten kommt noch vor der Zwölfachteltakt und der Fünfvierteltakt. Der Zwölfachteltakt kommt als Taktart der dreiteiligen Taktordnung vor und zwar fast nur als doppelter Sechsachteltakt. Die Betonung ist folgende:

| 𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅯 |

Der Fünfvierteltakt entsteht, wenn ein zweiteiliger mit einem darauffolgenden dreiteiligen Takt zusammengezogen wird, oder umgekehrt ein dreiteiliger mit einem darauffolgenden zweiteiligen Takt.

Im ersten Fall ist das Zeitgewicht so verteilt:

| 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥 |; im andern Fall so: | 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥 |

Die Taktart wird immer am Anfang eines Tonstückes in Form einer Bruchzahl angezeigt. Die obere Ziffer, der Zähler, gibt die Zahl der Taktteile, somit die Taktordnung an, die untere Ziffer, der Nenner, deutet den Namen der Notenform an, durch welche die Taktteile dargestellt sind, bestimmt somit die Taktart; z. B. $^2/_4$ = eine zweiteilige Taktordnung, in welcher jeder Taktteil ein Viertel gilt.

Auf diese Weise wird die taktische Einteilung eines jeden Tonstückes angezeigt. Eine Ausnahme hiervon machen folgende Taktarten: der Vierviertelt akt = $^4/_4$ oder ganze Takt, der $^2/_2$ oder kleine Allabreve Takt, der $^4/_2$ oder große Allabreve Takt.

Statt $^4/_4$ wird 𝄴 *) gesetzt; statt $^2/_2$ setzt man 𝄵 (in früherer

*) Wer sich für die Entstehung der Taktzeichen interessiert, dem empfehlen wir zum Studium: „Die Mensuralnoten und Taktzeichen des XV. und XVI Jahrhunderts 2c. von Heinrich Bellermann. Berlin bei Georg Reimer."

Zeit 2) und statt $^4/_2$ in früherer Zeit , in neuerer Zeit wie beim kleinen Allabreve Takt .

Die Bezeichnung der Taktart am Anfang des Tonstückes nennt man rhythmische Vorzeichnung.

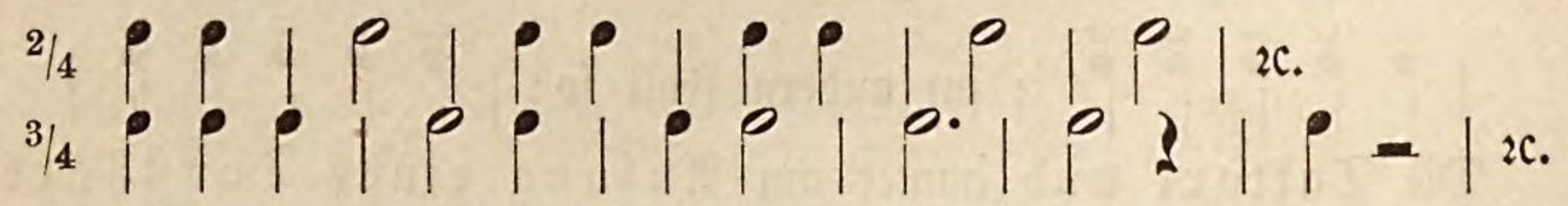
## § 6.

## Zusammenziehung und Gliederung der Taktteile.

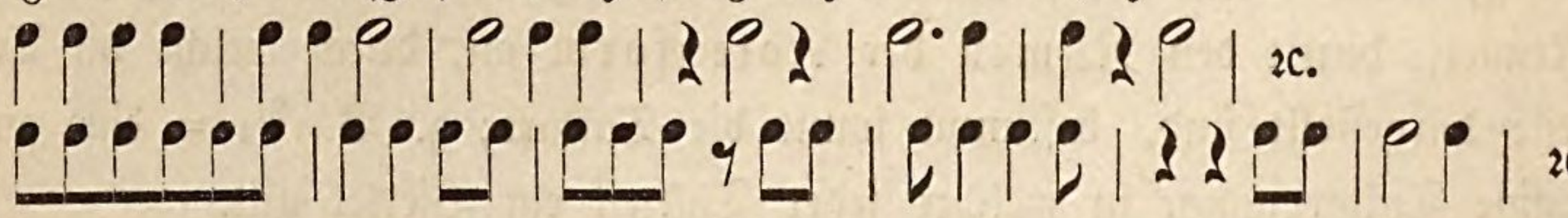
Wollte man jedem Tone eines Tonstückes genau immer einen Zeit- oder Taktteil zuweisen, so würde dies in den meisten Fällen zu einer langweiligen Einförmigkeit führen. In fast allen Tonstücken treten deshalb Töne von verschiedener Geltung auf, ohne daß dadurch die Taktteile nach ihrer Dauer oder nach ihrem Zeitgewicht eine Veränderung erleiden.

Es können mehrere Taktteile einem Tone zugewiesen werden und während der Dauer eines Taktteiles können mehrere Töne auftreten. Ersteres nennt man Zusammenziehung, letzteres Gliederung oder Teilung der Taktteile.

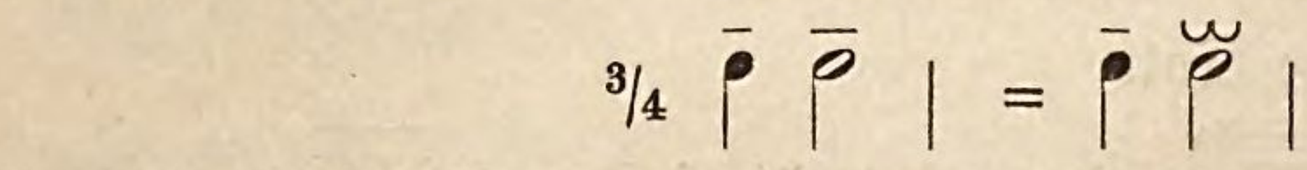
Die Zusammenziehung der Taktteile kann verschieden erfolgen, z. B.:




In zusammengesetzten Taktordnungen kann eine noch größere Mannigfaltigkeit durch die Zusammenziehung erzielt werden, z. B.




Jeder Ton, der mehrere Taktteile in sich vereinigt, wird accentuiert, selbst auch dann, wenn, wie dies im dreiteiligen Takt öfter vorkommt, die beiden in einem Ton vereinigten Taktteile accentlos sind; z. B.:




Die Gliederung der Taktteile ist in der Regel ein Teilen der Taktteile nach Zweien, d. h. die Taktteile werden gewöhnlich in 2, 4, 8, 16, 32, 64 kleinere Zeitteilchen geteilt. Nicht so häufig ist die Gliederung nach Dreien, d. h. das Teilen der Taktteile in 3, 6, 9, 12

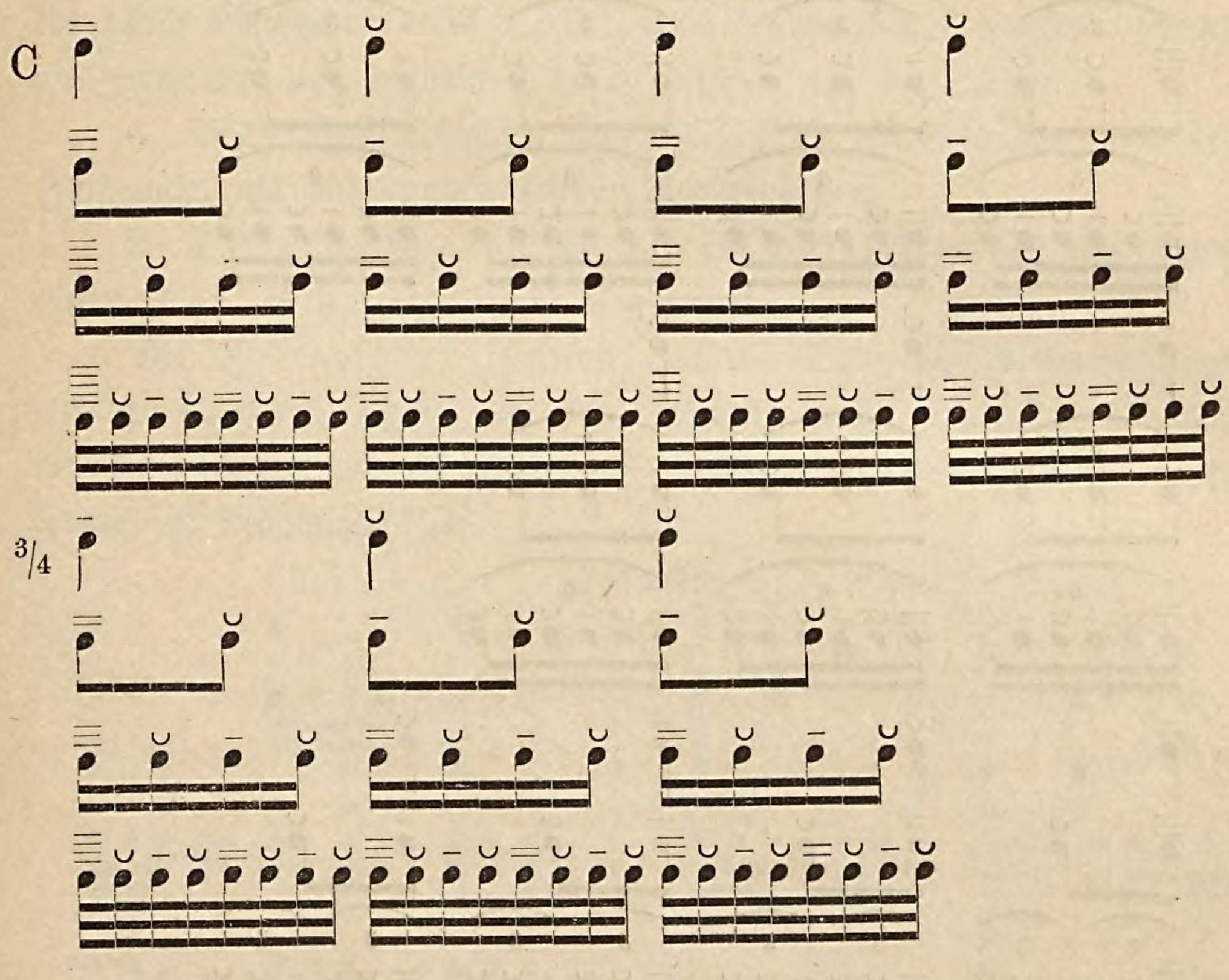
kleinere Teile. Selten ist die Gliederung der Taktteile in 5, 7, 11 Teile. Die durch Gliederung der Taktteile entstehenden kleineren Taktzeiten heißen Taktglieder.

Manche verstehen unter diesem Namen nur die nächsten Glieder; darnach sind z. B. Achtel die Taktglieder, wenn Viertel die Taktteile sind; Sechzehntel, Zweiunddreißigstel heißen dann Gliederteile.

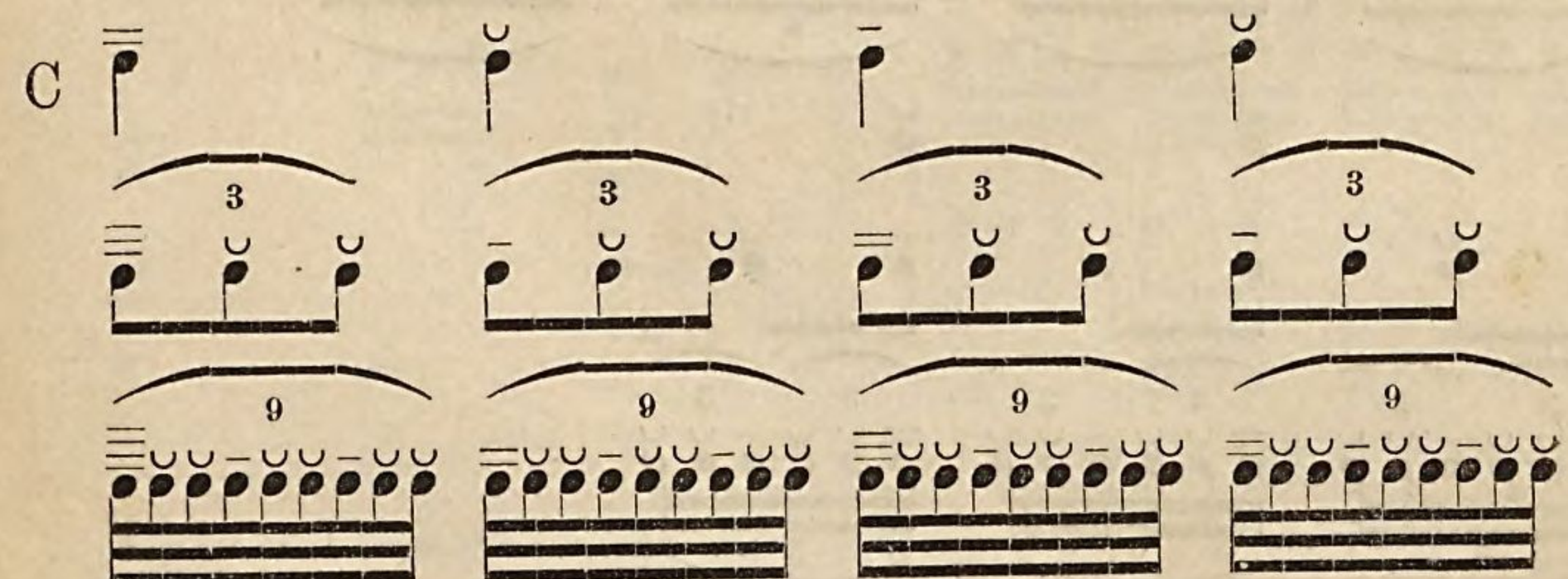
Zur Darstellung der Gliederung nach Zweien reichen unsere Notenformen aus, für eine andere aber nicht.

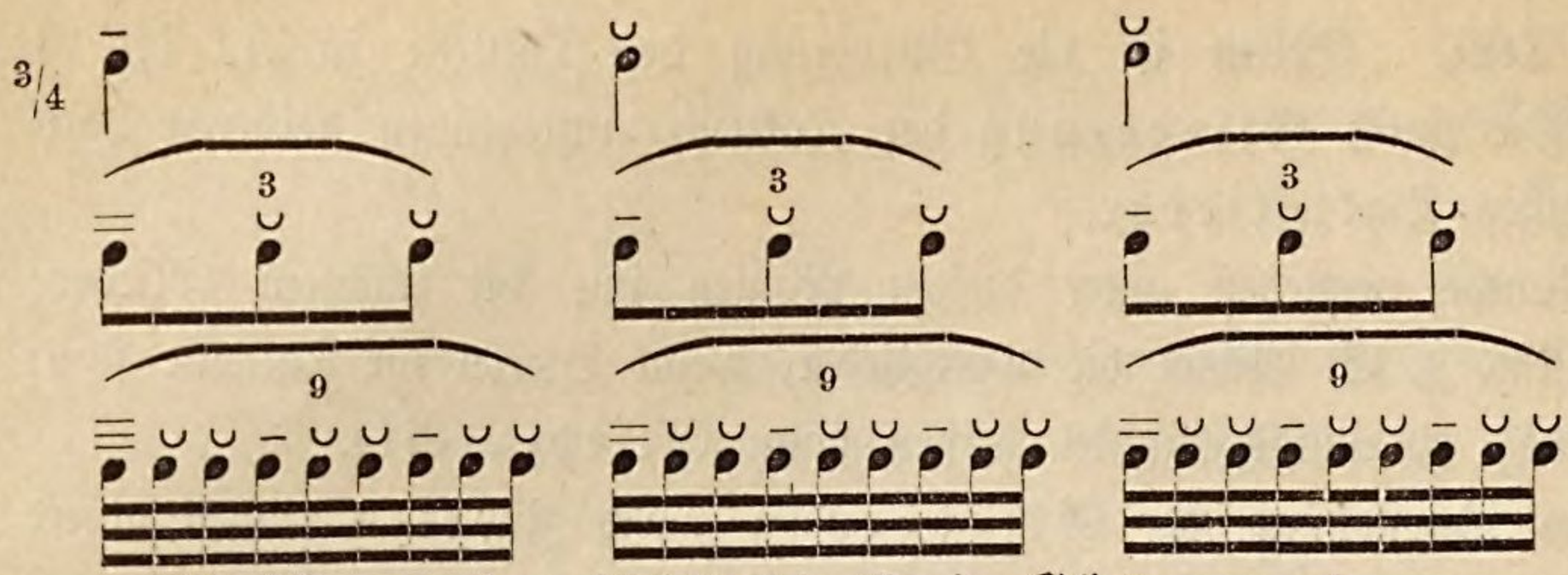
Soll ein Taktteil in 3, 5, 6, 7, 9, 11 Taktglieder zerlegt werden, so kann dies nur geschehen durch Triolen, Quintolen, Sextolen 2c.

Gliederung nach Zweien:



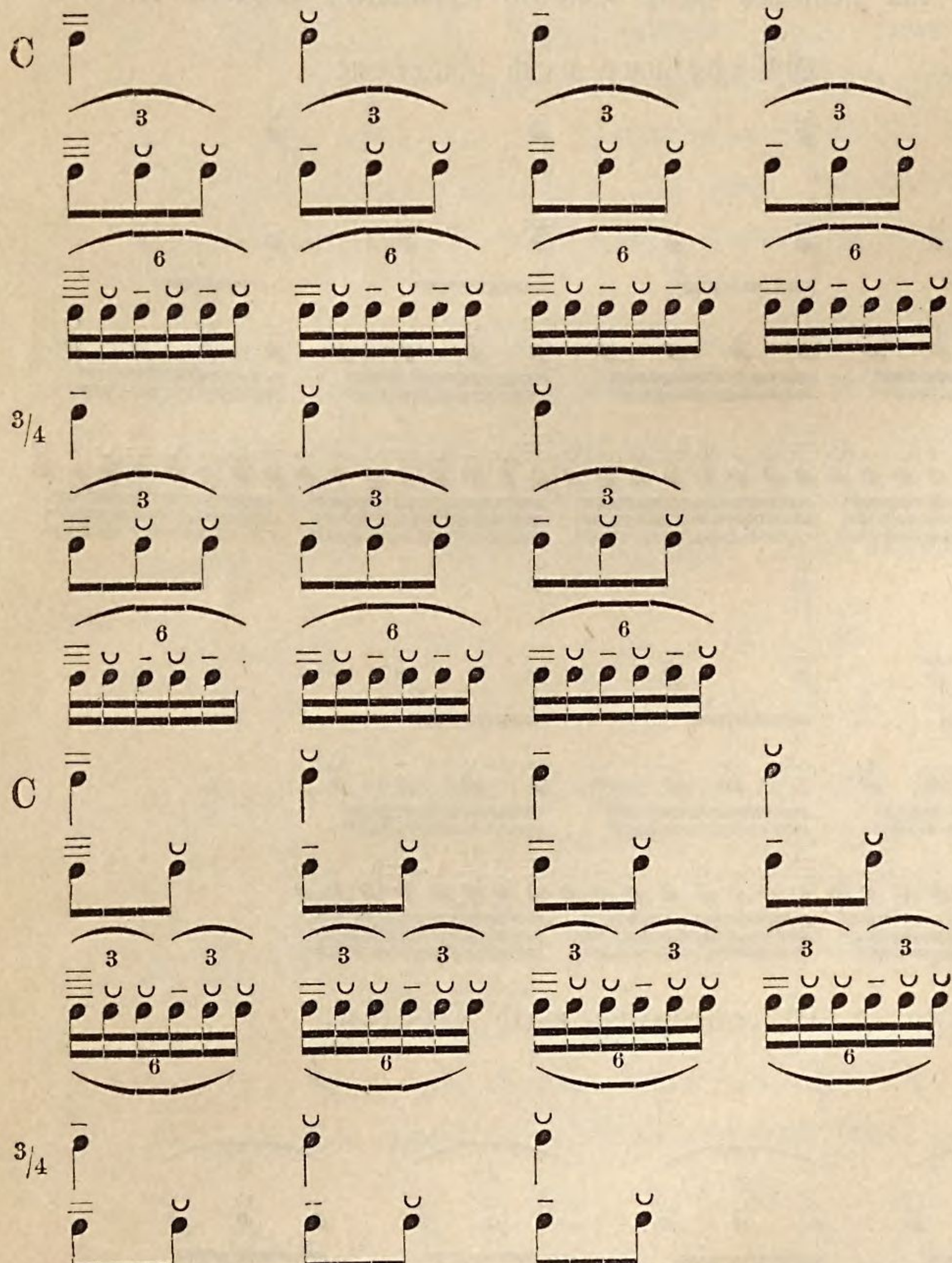

Gliederung nach Dreien:






Mit Novemolen ſchließt die Dreier-Gliederung ab.

## Gemiſchte Gliederung:



Die durch Dreiergliederung der Achteltaktglieder entstehende Doppeltriole ist die uneigentliche oder falsche Sextole; die eigentliche Sextole entsteht nur durch Zweiergliederung der Triole.

In bezug auf Accentuation oder Betonung der Taktglieder ist zu merken:

1. Accentlos sind: in der dreiteiligen Taktordnung immer das zweite und dritte, in der zweiteiligen Taktordnung immer das zweite Taktglied.

2. Accentuiert werden: immer das erste von zwei Taktgliedern in der zweiteiligen und immer das erste von drei Taktgliedern in der dreiteiligen Taktordnung.

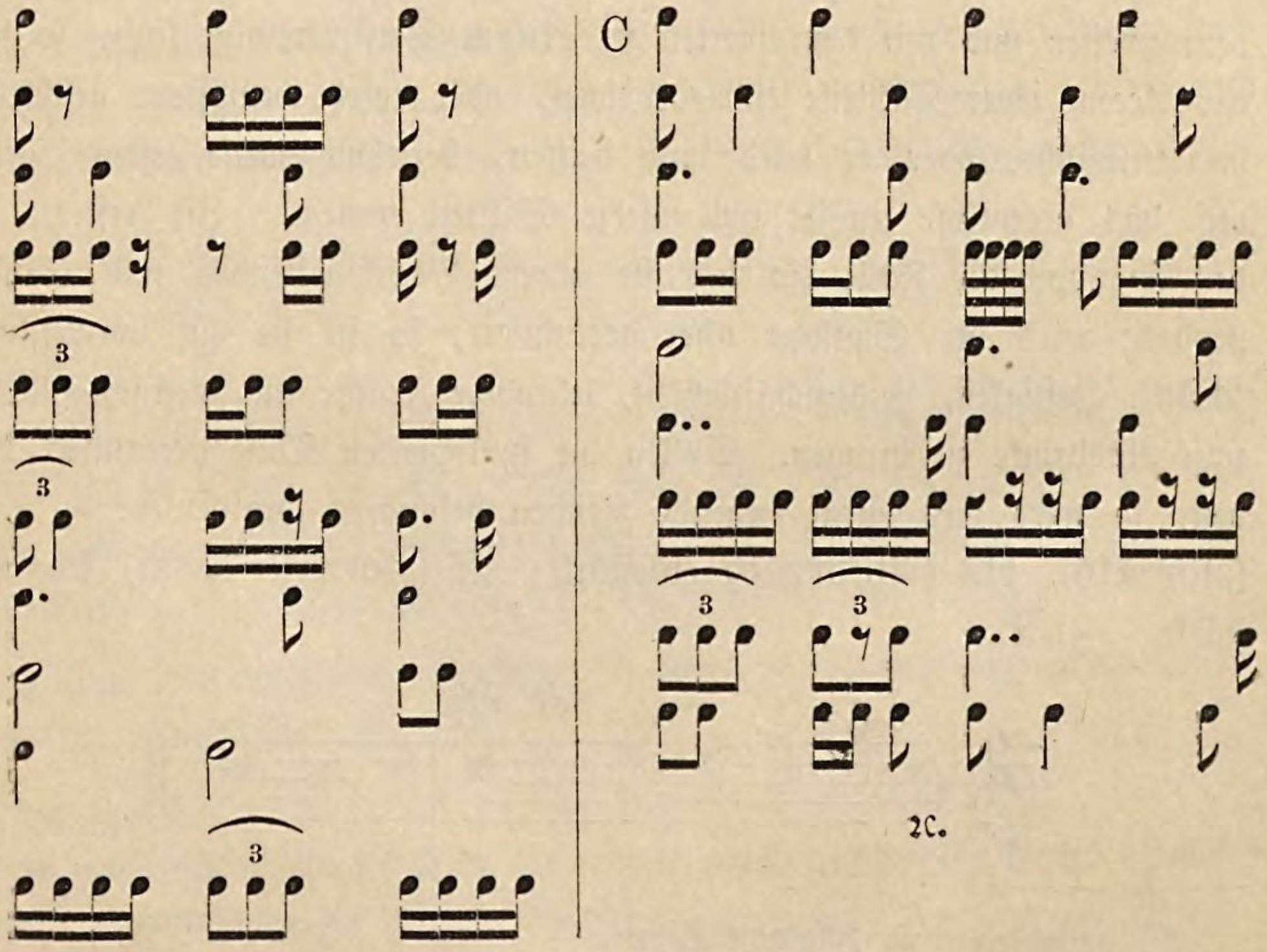
3. Unter den zu accentuierenden Taktgliedern ist immer das erste der durch Gliederung eines Taktteiles entstandenen Taktglieder schwerer an Zeitgewicht und deshalb mehr zu betonen, als die übrigen.

4. Das erste Taktglied eines schweren Taktteiles hat mehr Zeitgewicht, als das eines leichten Taktteiles.

5. Das erste Glied des ersten Taktteiles hat den Hauptaccent, d. h. es hat das größte Zeitgewicht.

Die Taktglieder können, wie die Taktteile, zusammengezogen werden. Dadurch ergibt sich eine ungemein große rhythmische Mannigfaltigkeit. Daß auch Pausen als Taktteile und Taktglieder auftreten können, ist selbstverständlich.

Beispiele:

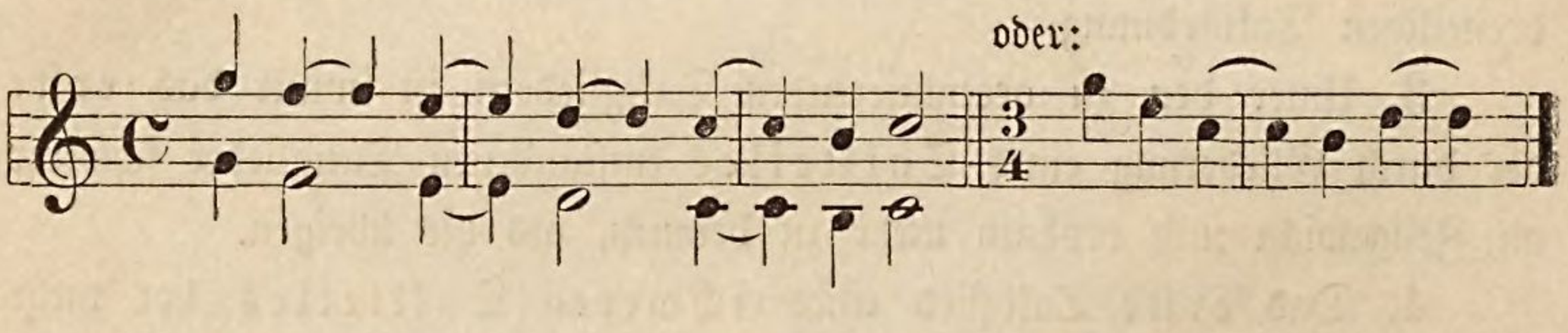



2c.

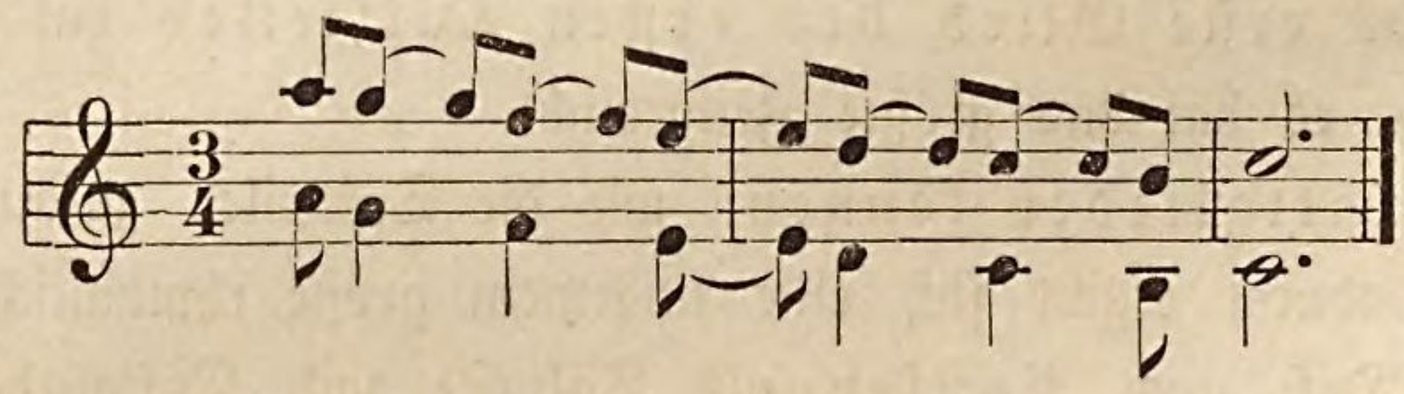
Wird ein accentloſes Taktteil oder Taktglied mit einem darauffolgenden accentuierten oder ein leichteres mit einem darauffolgenden ſchwereren in einem Ton vereinigt, ſo entſteht die rhythmiſche oder taktiſche Figur, die wir **Synkope***) nennen. In der Regel werden 2 gleichlange Zeitteile zu einer Synkope verbunden; doch können es deren auch mehr ſein.

Beiſpiele:

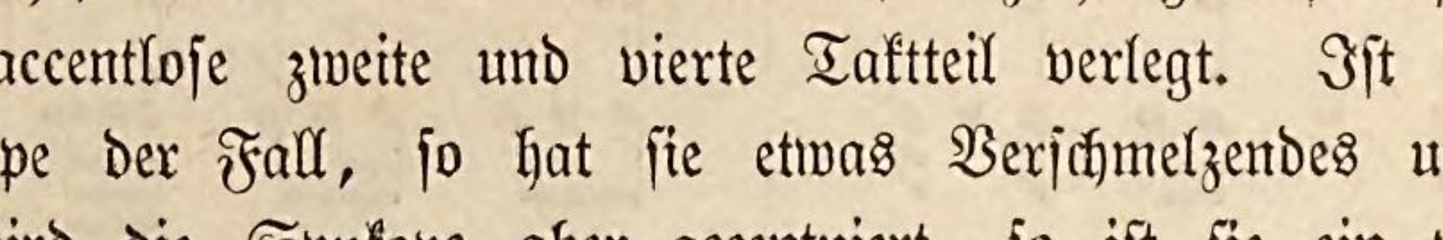
a) Zuſammenziehung von 2 Taktteilen (zweizeitige Synkope).




b) Zuſammenziehung von 2 Taktgliedern.



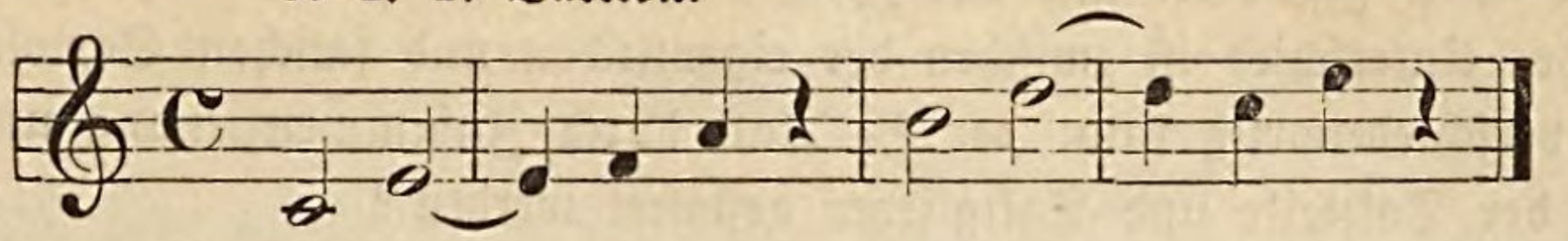
Die Schreibweiſe der Unterſtimme iſt die gewöhnliche. Im Beiſpiel a käme der Accent auf das dritte und erſte Viertel, da aber dieſe mit dem zweiten und mit dem vierten zu einem Ton vereinigt ſind, ſo fällt der Accent jener Taktteile entweder weg, oder wird wenigſtens geſchwächt und verwiſcht, oder er wird vom dritten, beziehungsweiſe erſten Taktteil auf das accentloſe zweite und vierte Taktteil verlegt. Iſt erſteres bei der Synkope der Fall, ſo hat ſie etwas Verſchmelzendes und Schleppendes; wird die Synkope aber accentuiert, ſo iſt ſie ein vortreffliches Mittel, Heftigkeit, Leidenſchaftlichkeit, lebendige Friſche und neckiſches Weſen zum Ausdrucke zu bringen. Sollen die ſynkopierten Töne accentuiert werden, ſo wird dies durch folgende Zeichen beſonders angedeutet: >, ^, sf (sforzato), rfz (rinforzato) verſtärkt; sff (sforzato assai) ſehr verſtärkt. Z. B.




*) ſynkopieren = zuſammenziehen.

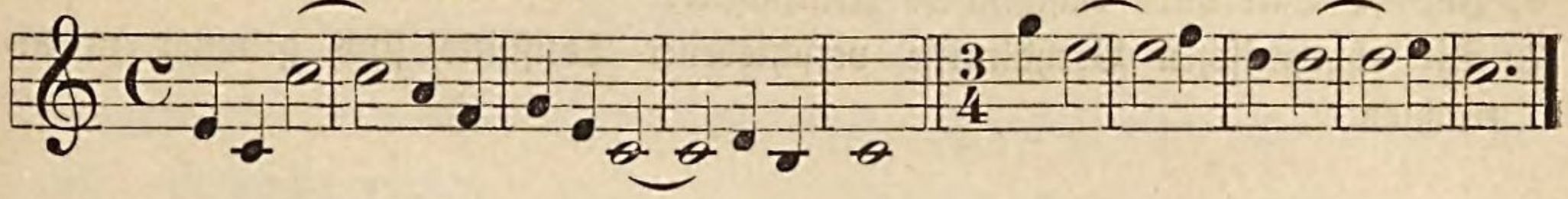
### c) Dreizeitige Synkopen.

3. 4. 1. Taktteil.



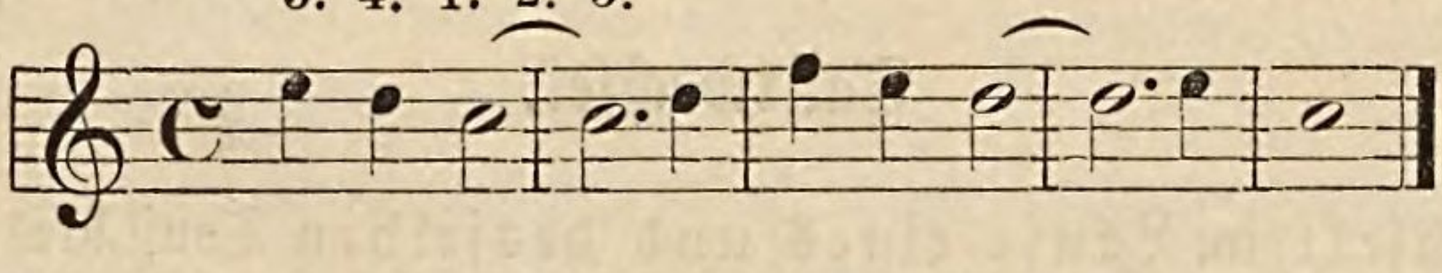
### d) Vierzeitige Synkopen.

3. 4. 1. 2. Taktteil. 2. 3. 1. 2.



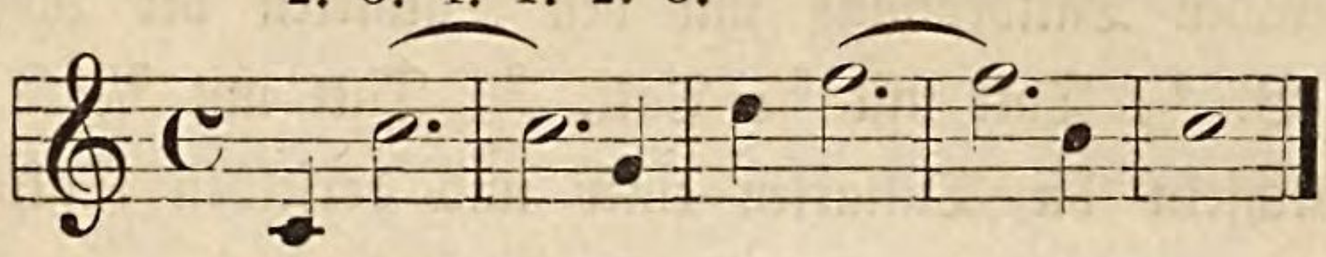
### e) Fünfzeitige Synkopen.

3. 4. 1. 2. 3.



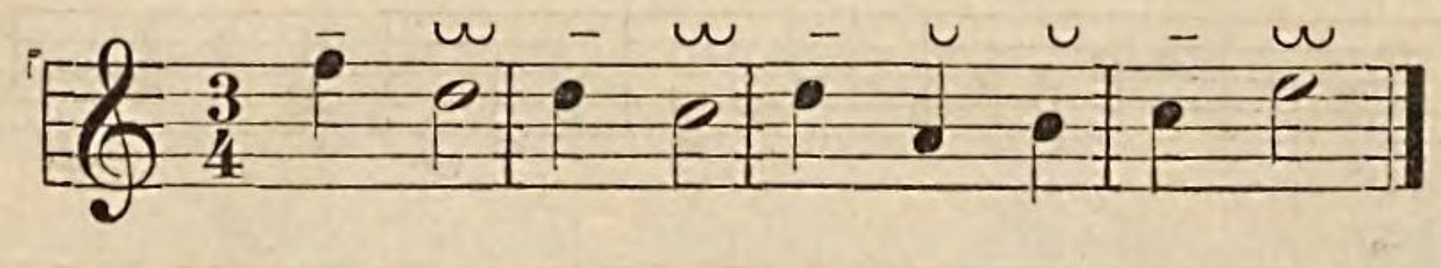
### f) Sechszeitige Synkopen.

2. 3. 4. 1. 2. 3.



Die Möglichkeit der Synkopenbildung ist mit vorstehenden Beispielen natürlich noch nicht abgeschlossen.

Eine andere rhythmische Figur, die auch besondere Beachtung verdient, ist die **rhythmische Rückung**. Sie entsteht, wenn zwei auf einander=folgende leichte Taktteile in einem Ton vereinigt werden und kann also nur in der dreiteiligen Taktordnung vorkommen; z. B.



Der die beiden leichten Taktzeiten in sich vereinigende Ton hat durch seine längere Dauer ein Übergewicht über den Ton der schweren Taktzeit, wird auch in der Regel accentuiert und so die rhythmische Ordnung schein=bar alteriert, — daher der Name rhythmische Rückung.

Auch die rhythmische Rückung ist, wenn sie geschickt angewendet wird, von sehr vorteilhafter Wirkung.

Aufgaben:

1. Im großen Allabrevetakt ist zu zeigen, auf welch' verschiedene Weisen die Takt=teile zusammengezogen werden können!

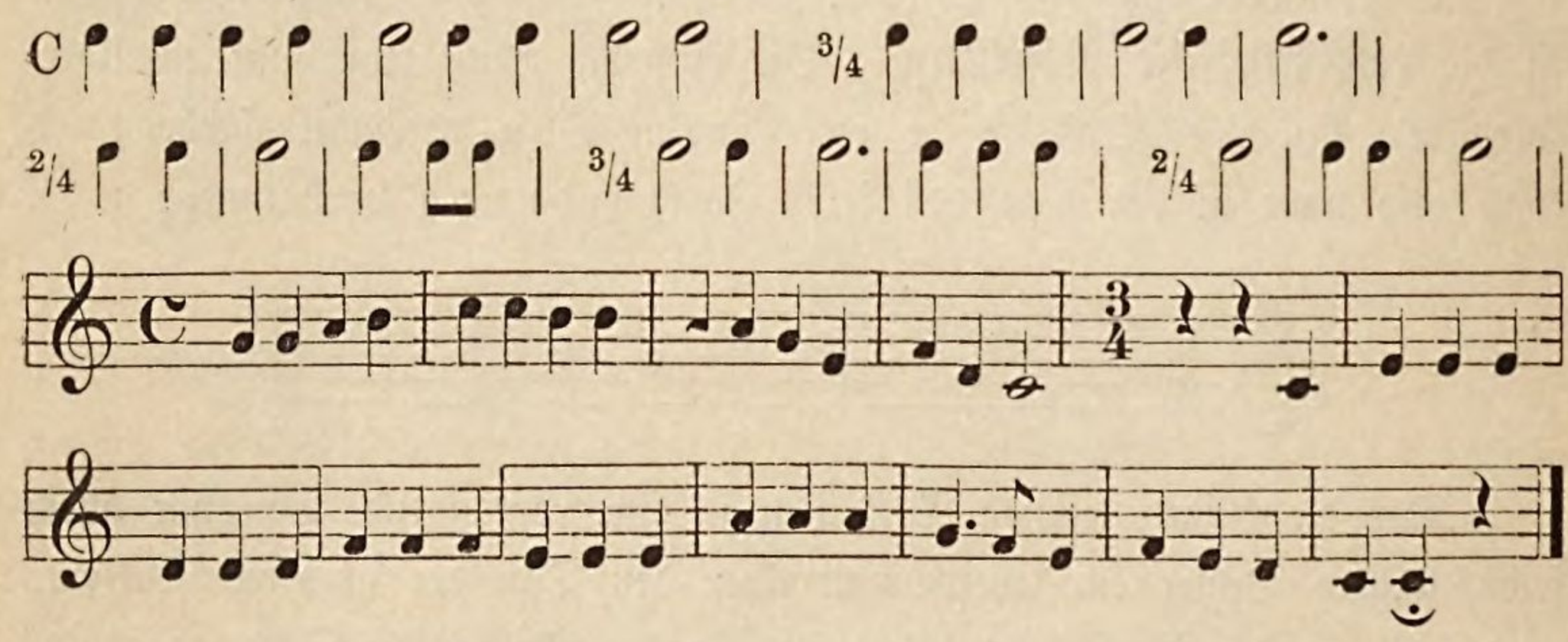
2. Im kleinen Allabrevetakt soll jeder Taktteil in 2, 3, 4, 6, 8, 9, 16, 32, 64 gleiche Teile gegliedert und das Zeitgewicht der Taktglieder bezeichnet werden!
3. Welcher Unterschied ist zwischen der eigentlichen und falschen Sextole?
4. Wie verschiedenartig kann der $^6/_8$ Takt durch Zusammenziehung und Gliederung der Taktteile und Taktglieder gestaltet werden?
5. Im $^3/_4$ Takt sollen durch Zusammenziehung von Sechzehnteln Synkopen gebildet werden!
6. Im $^3/_8$ Takt bilde rhythmische Rückungen!
7. Die rhythmischen Verhältnisse verschiedener Tonstücke sind genauer zu betrachten.

## § 7.

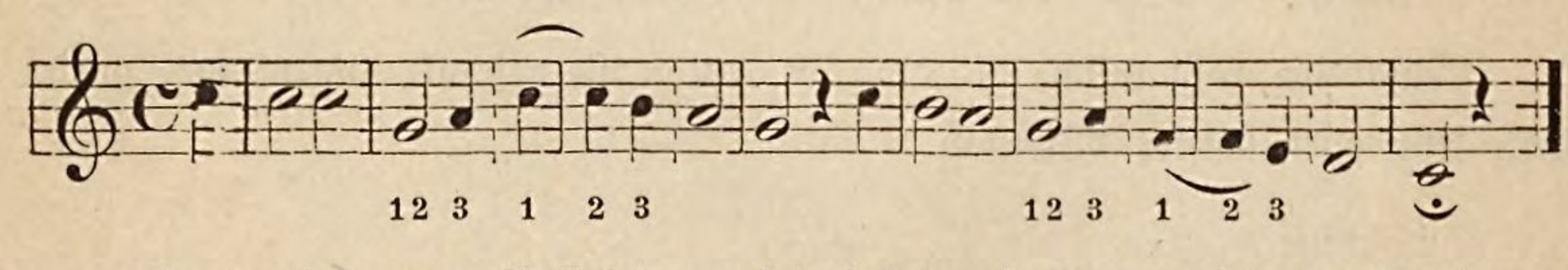
## Taktwechsel.

Wechselt im Laufe eines und desselben Tonstückes die Taktart, so nennt man dies Taktwechsel. In der Regel wechseln die Taktarten der geraden Taktordnung mit den Taktarten der ungeraden Taktordnung, z. B. $^4/_4$ Takt mit $^3/_4$ Takt, $^2/_4$ Takt mit $^3/_4$ Takt ꝛc. Nur sehr selten wechseln die Taktarten einer und derselben Taktordnung miteinander.

Tritt im Laufe eines Tonstückes ein Taktwechsel ein, so wird dies besonders angezeigt, z. B.:




Scheinbarer Taktwechsel:




In vorstehendem Beispiel wechselt infolge Zusammenziehung des letzten Viertels mit dem ersten Viertel scheinbar der $^3/_4$ Takt mit dem $^4/_4$ Takt.

## § 8.

## Tempo.

Durch die verschiedenen Notenformen wird die Dauer der Töne und der Pausen nur relativ bestimmt; durch dieselben wird nur angezeigt, wie lange ein Ton im Vergleich zu einem andern zu währen hat, nicht aber, wie groß die absolute Dauer der Töne und Pausen ist, wie viele Sekunden oder den wievielsten Teil einer Sekunde ein Ton oder eine Pause einnehmen muß.

Die absolute Dauer der Töne ist allein bestimmend für das Tempo (Zeitmaß), oder den Bewegungsgrad, in welchem die einzelnen Töne aufeinander zu folgen haben.

Beim Vortrag eines Tonstückes ist dieser Bewegungsgrad von wesentlicher Bedeutung, da in ihm nicht selten der Charakter des ganzen Tonstückes wenigstens teilweise ausgeprägt ist. Wichtig ist es deshalb, eine Bezeichnung zu haben, durch welche die absolute Dauer der Töne möglichst genau angedeutet wird. Man nennt diese Bezeichnung „Tempobezeichnung" und den Bewegungsgrad selber „Tempo".

Die Bestimmung oder Bezeichnung des Tempo kann auf zweierlei Weise geschehen; entweder durch den Metronom (Zeit- oder Taktmesser), oder durch Kunstwörter, über deren Sinn die Musiker im allgemeinen einig sind. Mathematisch genau läßt sich zwar durch Kunstwörter die absolute Dauer der Töne und Pausen und somit der Bewegungsgrad nicht angeben, aber doch kann man mit ziemlicher Sicherheit auf denselben schließen.

Zur Bezeichnung des Tempo benützt man eine Anzahl, größtenteils der italienischen Sprache entnommener Kunstwörter. Der Übersichtlichkeit wegen hat man dieselben in fünf Abteilungen gebracht und fünf Hauptbewegungsgrade unterschieden:

1. Die sehr langsame Bewegung. Die wichtigsten hieher gehörigen Bezeichnungen sind:
   Largo, breit, sehr langsam,
   Grave, schwer,
   Adagio, langsam,
   Lento, schleppend.
2. Die langsame Bewegung.
   Commodo, bequem,

Larghetto, etwas breit,
Andante, gehend,
Andantino, ein wenig gehend,
Sostenuto, gehalten.

3. Die mittlere Bewegung. Sie wird angedeutet durch:
Andante con moto, gehend mit Bewegung,
Allegretto, ein wenig lebhaft,
Moderato, mäßig,
Allegro moderato, mäßig lebhaft,
Con moto, mit Bewegung.

4. Die lebhafte oder schnelle Bewegung. Die wichtigsten Wörter, welche dieselben andeuten, sind:
Allegro (abgekürzt: Allo), lebhaft, munter,
Conbrio, frischbewegt,
Vivace, lebhaft, feurig,
Animato, beseelt, seelenvoll,
Agitato, unruhigbewegt.

5. Die sehr schnelle Bewegung.
Presto, schnell,
Furioso, stürmisch, wild,
Prestissimo, sehr schnell,
Vivacissimo, sehr lebhaft.

Verstärkende und abschwächende Beiwörter sind:
assai, sehr, z. B. Allegro assai, sehr lebhaft,
un poco, ein wenig,
molto, viel,
non molto, nicht viel,
non troppo, nicht zu sehr,
più, mehr;
meno, weniger.

Das allmähliche Langsamerwerden des Tempo wird angezeigt durch:

| | | |
|---|---|---|
| ritenuto, | abgekürzt: | rit., zurückhaltend; |
| ritardando, | „ | ritard., zögernd; |
| rallentando, | „ | rallent., langsamer werdend; |
| calando, | „ | cal., beruhigend, langsamer und leiser werdend; |
| rilasciando, | „ | rilasc. nachlassend. |

Das allmähliche Schnellerwerden des Tempo deuten an:

accelerando, abgekürzt: accel., schneller werdend;
stringendo, „ string., dringender;
precipitando, „ prec., eilend;
stretto, eng angezogen.

Durch:

a tempo und
tempo primo

wird angezeigt, daß das ursprüngliche Tempo wieder eintreten soll. Als Zeichen der Ruhe und der willkürlichen Verlängerung einer Note, oder Pause gebraucht man den sogenannten Halt oder die Fermate: 

Soll dem Vortragenden die Wahl des Bewegungsgrades überlassen bleiben, so setzt man:

senza tempo, ohne bestimmte Bewegung,
a piacere, nach Gefallen, nach Geschmack,
ad libitum nach Belieben,
tempo giusto, rechtes, angenehmes Tempo,
tempo rubato, geraubtes Zeitmaß.

Hin und wieder wird bei der Bezeichnung des Zeitmaßes auf Tonstücke Bezug genommen, deren Tempo sich immer gleich bleibt und auch allgemein bekannt ist; z. B.

Tempo di Minuetto, im Minuettenschritt.

---

Obwohl, wie schon oben erwähnt wurde, die Kunstausdrücke nicht hinreichen, das Tempo mathematisch genau zu bezeichnen, so werden sie doch neben der metronomischen oder chronometrischen Bezeichnung in Gebrauch bleiben. Abgesehen davon, daß sie in fast allen unseren Meisterwerken in Anwendung gebracht sind, wird man sie schon deshalb beibehalten, weil sie zugleich auch eine Andeutung über den Charakter des Tonsatzes geben.

Der Metronom (Zeitmaßbestimmer) ist unter all den Maschinen, die zur Bestimmung der absoluten Zeitdauer der Töne und Pausen erfunden wurden, wohl die beste und die verbreitetste. Er wurde von dem Mechaniker Winkel in Amsterdam erfunden, von dem Hofmaschinisten Mälzel zu Wien, geboren zu Regensburg, der unrechtmäßiger Weise

auch die Ehre der Erfindung für sich in Anspruch nahm, verfertigt und in Umlauf gesetzt. Der Metronom besteht aus einem aufrechtstehenden Pendel, das durch ein Räderwerk in Bewegung gesetzt wird, durch ein an ihm befindliches Bleigewicht (Regulator) länger und kürzer gemacht werden kann und hinter dem sich eine in Grade abgeteilte Tafel befindet. Die Gradtafel enthält unter einander stehende Ziffern von 50 bis 160. Schiebt man nun nach Angabe dieser Ziffern das Bleigewicht, den Regulator, auf- oder abwärts, so wird das Pendel länger oder kürzer und es wird dementsprechend langsamer oder schneller schwingen. Die Ziffer 50 ist die oberste, die Ziffer 160 die unterste. Steht der Regulator der Ziffer 50 gegenüber, so hat das Pendel seine größte Länge und seine langsamsten Schwingungen; steht er der Ziffer 160 gegenüber, so ist das Pendel möglichst kurz und schwingt dann am schnellsten.

Will ein Komponist das Tempo seiner Komposition bestimmen, so bemerkt er am Anfang des Tonstückes, daß die Viertel, Achtel ꝛc. in demselben so lange dauern sollen, als eine Schwingung des Pendels, wenn der Regulator der oder jener Ziffer gegenübersteht.

Die Bezeichnungen

M. M. (Mälzels Metronom) ♩ = 60.

Mlzl. (Mälzel) ♩ = 104.

M. (Metronom) ♩ = 152.

deuten an, daß im ersten Falle eine halbe Note so lange währen soll, als ein Pendelschlag, wenn der Regulator auf 60 steht, — im zweiten Fall, daß ein Viertel so lange zu dauern hat, als ein Pendelschlag, wenn der Regulator der Ziffer 104 gegenübersteht, — und im dritten Fall ein Achtel so lange, als ein Pendelschlag auf 152.

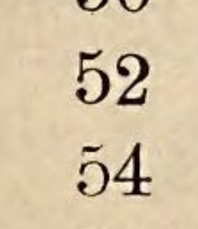
Gewöhnlich ist es die Daner eines Taktteiles, die bezeichnet wird; doch kann auch der Zeitwert größerer Notengeltungen, sowie auch die Geltung eines Taktgliedes bestimmt werden. Dadurch, daß Mälzel den Metronom so eingerichtet hat, daß das Pendel immer in einer Minute genau so viele Schwingungen macht, als die Ziffer besagt, bei der der Regulator steht, ist die mathematisch genaue Bestimmung der absoluten Zeitdauer ermöglicht. Z. B.:

M. M. ♩ = 60 deutet an, daß jedes Viertel eine Sekunde lang auszuhalten ist. — Im Laufe der Zeit wurde der Metronom, um ihn billiger herstellen und abgeben zu können, vielfach vereinfacht. Besondere Erwähnung verdienen die Metronome der Musikalienhandlung Breitkopf & Härtel in Leipzig. Bei denselben ist das Räderwerk und die Gradtafel

weggelassen. Statt dem Räderwerk ist dem Pendel unten ein Schwerpunkt gegeben. Die Ziffern der Gradtafel sind am Pendel selber bemerkt. Immerhin verursacht die Anschaffung eines solchen Metronoms eine noch ziemlich bedeutende Ausgabe. Man kann dieselbe ganz umgehen durch Fertigung eines Werkzeuges, das ganz dieselben Dienste thut, in einigen Minuten gemacht ist und in jeder Tasche transportiert werden kann. Es ist dies das von Gottfried Weber vorgeschlagene Fadenpendel.

An einem Faden wird eine Bleikugel von beliebiger Größe befestigt, der Faden am andern Ende gehalten und die Bleikugel in Bewegung gesetzt. Je kürzer der Faden, desto schneller die Schwingungen! Ein Pendel von 38 Rheinl. Zollen schwingt in einer Minute 60 mal, in einer Sekunde einmal, also ebenso oft und in derselben Geschwindigkeit, als das Pendel eines Metronoms, wenn der Regulator auf der Ziffer 60 steht. Ein solches Fadenpendel, das in Zolle abgeteilt ist, kann somit recht wohl als Taktmesser benutzt werden.

Gottfried Weber bezeichnet das Tempo in nachstehender Weise:



(Fadenpendel, 38 rheinl. Zoll lang.)

Hier folgt nun noch der Maßstab von drei rheinländischen Zollen und eine vergleichende Tabelle des Metronoms mit dem Fadenpendel.

Maßstab von drei rheinländischen Zollen:

Vergleichende Tabelle:

| M. Metronom | | Rheinl. Zolle | M. Metronom | | Rheinl. Zolle |
|---|---|---|---|---|---|
| 50 | = | 55 | 92 | = | 16 |
| 52 | = | 50 | 96 | = | 15 |
| 54 | = | 47 | 100 | = | 14 |
| 56 | = | 44 | 104 | = | 13 |
| 58 | = | 41 | 108 | = | 12 |
| 60 | = | 38 | 112 | = | 11 |
| 63 | = | 34 | 116 | = | 10 |
| 66 | = | 31 | 120 | = | 9 |
| 69 | = | 29 | 126 | = | 8 |
| 72 | = | 26 | 132 | = | 7½ |
| 76 | = | 24 | 138 | = | 7 |
| 80 | = | 21 | 144 | = | 6½ |
| 84 | = | 19 | 152 | = | 6 |
| 88 | = | 18 | 160 | = | 5 |

## § 9.

## Dynamik.

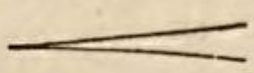
Dynamik (griechisch) heißt in der Physik und angewandten Mathematik die Lehre von den Kräften, durch welche die Körper in Bewegung gesetzt werden. Es ist dies die gewöhnliche Bedeutung des Wortes. In der Musik wurde die Bezeichnung Dynamik zuerst von dem Schweizer Hans Georg Nägeli gebraucht. Derselbe bezeichnete in seiner „Gesangbildungslehre" mit dem Worte „Dynamik" die Lehre von der Stärke und Schwäche, in welcher sowohl einzelne Töne, als größere und kleinere Tonsätze ganz oder teilweise vorzutragen sind, und zwar ganz unabhängig von den Gesetzen der Accentuation.

Hierin das Rechte zu treffen, macht sogar gebildeten Musikern Schwierigkeiten. Um Fehlgriffen vorzubeugen, hat man für die verschiedenen Stärkegrade besondere Zeichen in Einführung gebracht. Man nimmt in der Regel fünf Stärkegrade an und hat dafür folgende Zeichen:

1. pp = pianissimo, d. h. sehr schwach, sehr leise;
2. p = piano, d. h. schwach, leise;
3. mf = mezzo forte, d. h. halb stark;
4. f = forte, d. h. stark;
5. ff = fortissimo, d. h. sehr stark.

Für allmähliche Übergänge aus einem Stärkegrad in einen andern hat man folgende Zeichen und Wörter:

1. Für den Übergang aus dem Piano in's Forte:

    bedeutet cresc. = crescendo, d h. zunehmend, wachsend,

   poco a poco crescendo, nach und nach zunehmend,
   crescendo al forte, zunehmend bis zum forte,
   crescendo al fortissimo, zunehmend bis zum fortissimo.

2. Für den Übergang aus dem Forte in's Piano:

    oder

   decresc. = decrescendo, manc. = mancando } d. h. abnehmend,
   dim. = diminuendo, def. = deficiendo } vermindernd, schwächer werdend;
   diluendo, erlöschend,
   perdendosi, sich verlierend,
   morendo, absterbend,
   smorzando, verlöschend.

Durch die Beiwörter poco = ein wenig, meno = weniger, piu = mehr, werden die Stärkegrade näher bestimmt.

Durch die Bezeichnungen meno piano = weniger leise, meno forte = weniger stark, piu forte = stärker, poco piu forte = ein wenig stärker, wird die Stärke oder Schwäche nur im Vergleich zu dem unmittelbar vorhergehenden Stärkegrad angedeutet.

Für die Hervorhebung eines einzelnen Tones hat man die schon genannten Wörter und Zeichen: ^, <, sf = sforzato oder sforzando, rfz = rinforzato, sff = sforzato assai.

Alle Zeichen und Wörter, durch welche der Stärkegrad angezeigt wird, in welchem sowohl einzelne Töne als ganze Tonsätze vorgetragen werden sollen, haben den gemeinsamen Namen dynamische Zeichen.

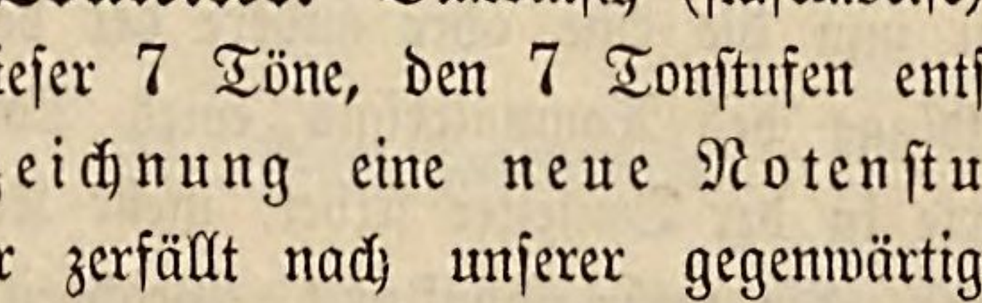
## § 10.

## Tonleiter, Tongeschlecht, Tonart.

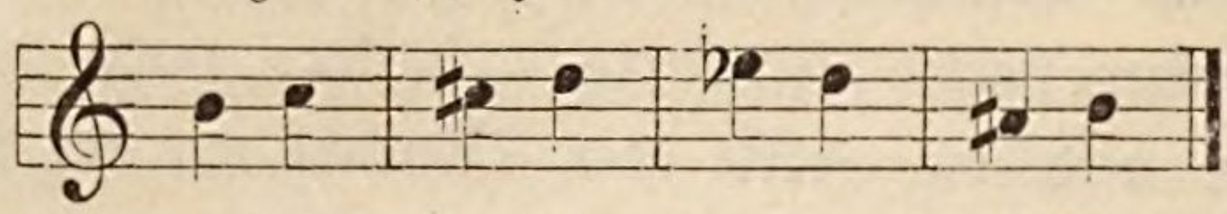
Faßt man den Toninhalt oder das Tonmaterial unserer Tonstücke ins Auge, so findet man, daß immer nur 7 Töne von wesentlicher Bedeutung für das Ganze sind und als Grundlage des ganzen Toninhaltes sich darbieten. Unter diesen tritt wieder einer als besonders wichtig hervor. Derselbe hat den Namen „Hauptton".

Bildet man mit diesen 7 Tönen eine Tonreihe, die mit dem Hauptton beginnt und schließt, so erhält man die **diatonische Tonleiter.** Diatonisch (stufenweise) heißt dieselbe deshalb, weil jeder dieser 7 Töne, den 7 Tonstufen entsprechend, zu seiner schriftlichen Bezeichnung eine neue Notenstufe erfordert. Die diatonische Tonleiter zerfällt nach unserer gegenwärtigen Musik in zwei Hauptgestalten. Der Unterschied zwischen beiden liegt in der Entfernung der einzelnen Stufen oder Töne von einander.

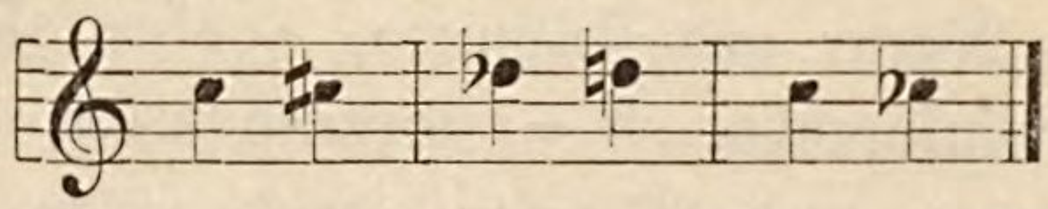
Sind die dritte und vierte, die siebente und achte Stufe der diatonischen Tonleiter nur einen großen halben Ton von einander entfernt, während alle übrigen einen ganzen Ton von einander entfernt liegen, so nennt man sie Dur-Tonleiter. Z. B.:



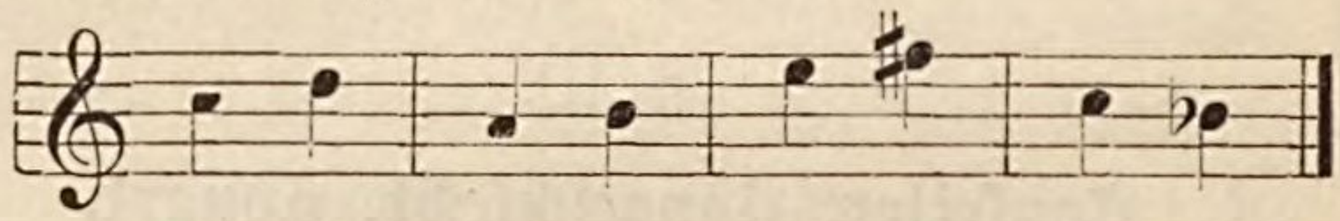
Großer halber Ton heißt der kleinste Tonunterschied unseres Tonsystems, wenn er zwei neben einander liegende Notenstufen zur Notierung notwendig macht, z. B.:



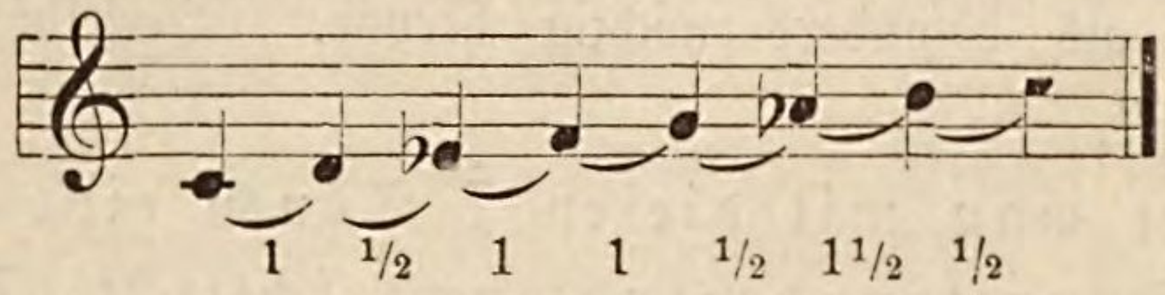
Wird dieser kleinste Tonunterschied auf einer Notenstufe dargestellt, so heißt er kleiner halber Ton. Z. B.:



Macht die Tonentfernung einen großen und einen kleinen halben Ton aus, dann heißt sie ganzer Ton. Zwei Töne, zwischen denen sich eine solche Entfernung befindet, werden auf zwei neben einander liegenden Notenstufen dargestellt. Z. B.:



Bei der zweiten Hauptgestalt der diatonischen Tonleiter beträgt die Entfernung zwischen der 2. und 3. Stufe, zwischen der 5. und 6., 7. und 8. Stufe einen großen halben Ton, zwischen der 1. und 2. Stufe, 3. und 4., 4. und 5. Stufe einen ganzen Ton, und zwischen der 6. und 7. Stufe einen ganzen und einen kleinen halben Ton, z. B..



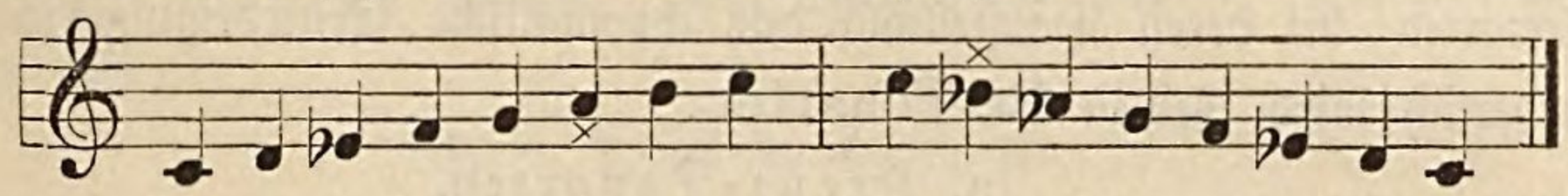

Dieselbe hat den Namen Moll-Tonleiter.

Je nachdem nun die eine oder andere der beiden diatonischen Tonleitern die Grundlage des Tonmaterials eines Tonstückes bildet, spricht sich in diesem, wie in der Tonleiter selber, mehr Kraft, Bestimmtheit und männliches Wesen, oder mehr Sanftmut, Weichheit, Erregung und weibliches Wesen aus. Das Erstere ist der Fall bei der Dur-Tonleiter, das Letztere bei der Moll-Tonleiter — daher die Bezeichnung Dur = hart und Moll = weich.

Für die wesentlichen, charakteristisch verschiedenen Anordnungen und Gestaltungen des ganzen Tonsystems, denen immer eine diatonische Tonleiter als Grundlage dient, hat man den Namen „Tongeschlecht“. Entsprechend den beiden Hauptgestaltungen der diatonischen Tonleiter unterscheidet man auch zwei Tongeschlechte: das Dur-Geschlecht und das Moll-Geschlecht.

In der Moll-Tonleiter läßt man, wenn sie als melodische Tonreihe in Verwendung kommt, des Wohllautes halber häufig eine Modifikation eintreten, indem man den gehörwidrigen Schritt von der 6. zur 7. Stufe, der $1\frac{1}{2}$ Ton beträgt, dadurch beseitigt, daß man in aufsteigender Ordnung immer den 6. Ton erhöht, in absteigender Ordnung den 7. erniedrigt. Dem Wesen des Mollgeschlechtes ist diese Änderung aber ganz fremd.

Die modifizierte Mollleiter heißt:



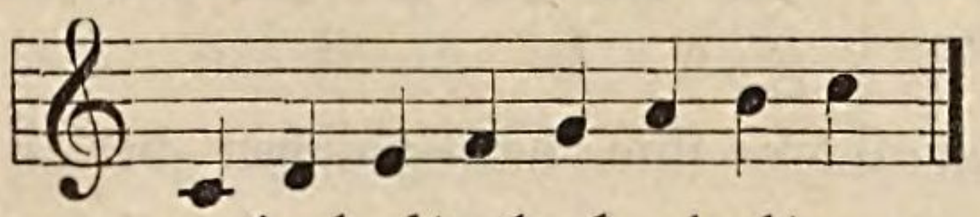
Beide Tonleitern, sowohl die Dur-Tonleiter als die Moll-Tonleiter, können auf jedem beliebigen Tone unseres Tonsystems erbaut werden. Durch die Darstellung eines Tongeschlechtes auf einem bestimmten Ton erhält man die Tonart.

Da wir innerhalb einer Tonordnung zwölf Töne unterscheiden, so kann jedes der beiden Tongeschlechte auch zwölfmal dargestellt werden. Dies ergiebt also 12 Dur-Tonarten und 12 Moll-Tonarten, abgesehen davon, daß jeder Ton enharmonisch umgenannt werden kann und somit noch eine größere Tonartenzahl denkbar ist. Wie man 12 Dur- und 12 Moll-Tonarten unterscheidet, so unterscheidet man natürlich auch 12 Dur- und 12 Moll-Tonleitern. Da die Tonleiter die Grundlage der Tonart ist, und insoferne sie alle wesentlichen Töne der Tonart in sich vereinigt, mit dieser gleichen Inhalt hat, so werden wir in Folgendem die Tonart immer durch die ihr zu Grunde liegende Tonleiter darstellen.

## § 11.

## Die Dur-Tonarten.

Ohne Anwendung chromatischer Versetzungszeichen läßt sich das Dur-Geschlecht nur auf dem Tone c darstellen. Verbindet man die sieben ursprünglichen Töne zu einer Tonleiter mit dem Tone c als Hauptton, so hat man die erste Form des Dur-Geschlechtes: die C-dur-Tonart.



1 1 ½ 1 1 1 ½

Zwischen der 3. und 4. Stufe (e-f), 7. und 8. Stufe (h-c) beträgt die Entfernung nur einen großen halben Ton, zwischen den übrigen

Stufen einen ganzen Ton. Wegen ihrer Einfachheit wird die C-dur-Tonleiter für alle übrigen Dur-Tonleitern als Muster gebraucht und wird deshalb Normaltonleiter und die C-dur-Tonart Normaltonart genannt. Die ihr nachgebildeten übrigen Dur-Tonleitern heißen transponierte Tonleitern, deren Tonarten transponierte (versetzte) Tonarten. Alle Tonarten, zu deren Bildung das chromatische Erhöhungszeichen notwendig ist, haben den gemeinsamen Namen Kreuz-Tonarten, und alle Tonarten, bei deren Darstellung das chromatische Erniedrigungszeichen erforderlich wird, heißen Be-Tonarten.

### a. Kreuz-Tonarten.

Die Kreuz-Tonarten werden in der Regel nach der Zahl der bei ihrer Darstellung notwendig werdenden Kreuze geordnet und aufgezählt.

Ein Kreuz wird notwendig bei der Darstellung der Dur-Tonleiter, auf dem 5. Ton aufwärts oder 4. Ton abwärts der Normalleiter, also bei der G-dur-Tonleiter.

Zwei Kreuze werden notwendig bei der Darstellung der Dur-Tonleiter auf dem 5. Ton aufwärts oder 4. Ton abwärts der G-dur-Leiter, also bei der D-dur-Leiter.

Drei Kreuze erfordert die Leiter des 5. beziehungsweise 4. Tons der D-dur-Leiter, somit A-dur.

Vier Kreuze braucht man zur Darstellung der Dur-Tonart auf dem 5. beziehungsweise 4. Ton der A-dur-Leiter = E, u. s. w.

Demnach erfordert:

| | | | |
|---|---|---|---|
| G-dur | 1 ♯ | Cis-dur | 7 ♯ |
| D-dur | 2 ♯ | Gis-dur | 8 ♯ |
| A-dur | 3 ♯ | Dis-dur | 9 ♯ |
| E-dur | 4 ♯ | Ais-dur | 10 ♯ |
| H-dur | 5 ♯ | Eis-dur | 11 ♯ |
| Fis-dur | 6 ♯ | His-dur | 12 ♯ |

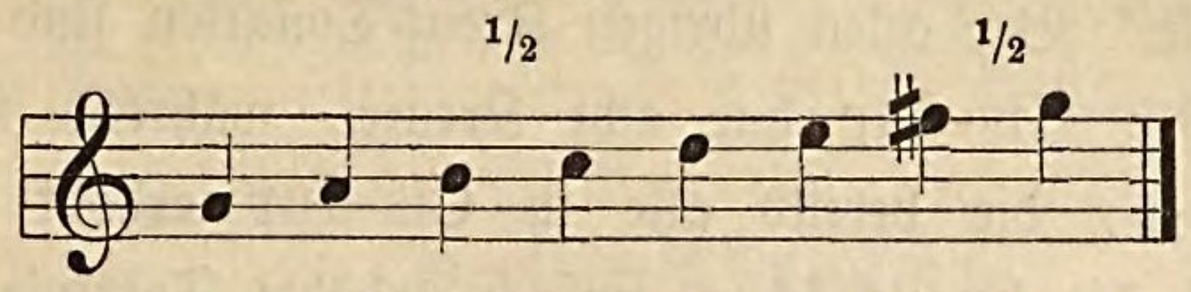
Die G-dur-Leiter hat den Ton G als Hauptton. Die Reihenfolge der 7 Tonstufen muß deshalb heißen:

1 1 ½ 1 1 ½ 1

g a h c d e f g

Die halben Töne sind hier zwischen der 3. und 4., 6. und 7. Stufe, während sie zwischen der 3. und 4., 7. und 8. Stufe sein sollen. Um nun eine vollständige Gleichheit mit der Normaltonleiter herzustellen, muß die Tonentfernung zwischen dem 6. und 7. Ton e-f um einen halben Ton vergrößert, das f also in fis verwandelt werden, wodurch dann

die Entfernung vom 7. zum 8. Ton zu einem halben Ton verkleinert wird. Die G-dur-Tonleiter heißt somit:



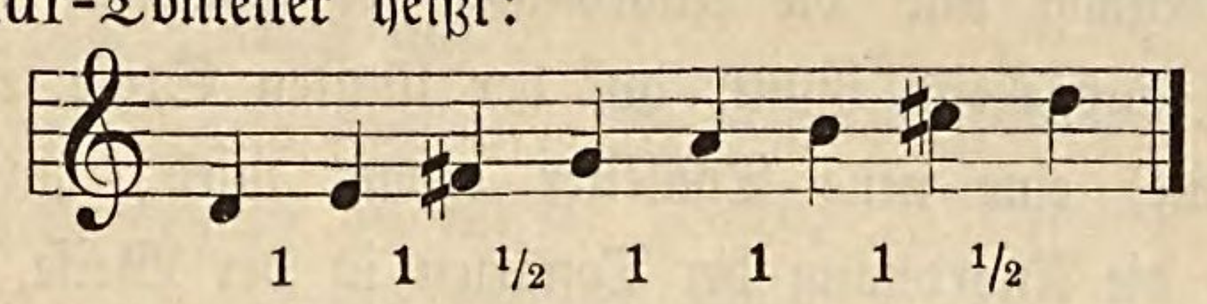

Das erste Kreuz, welches notwendig wird, ist also fis, d. h. ein Kreuz, das den Ton f in fis verwandeln soll. Fis ist auch für alle übrigen Kreuz=Tonarten notwendig.

D-dur hat zwei Kreuze. Die Reihenfolge der 7 Tonstufen heißt nämlich hier:

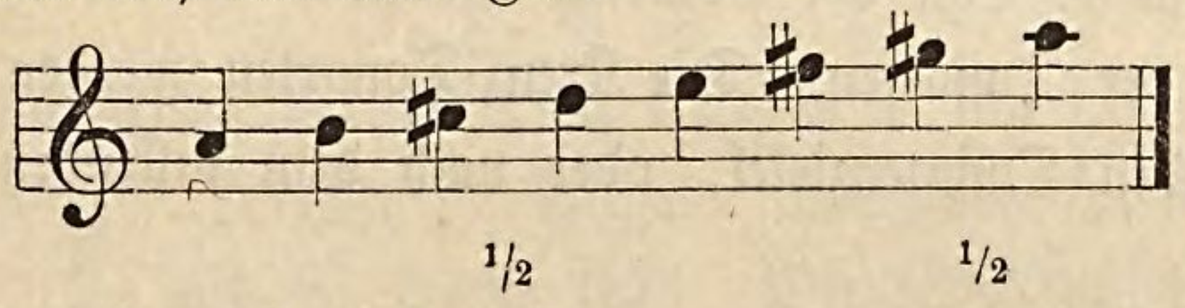
d, e, f, g, a, h, c, d.

Die halben Töne sind in derselben zwischen der 2. und 3. Stufe und zwischen der 6. und 7. Stufe, statt zwischen der 3. und 4., 7. und 8. Stufe. Es ist deshalb die Erhöhung der 3. und der 7. Stufe geboten. Das f muß in fis und das c in cis verwandelt werden.

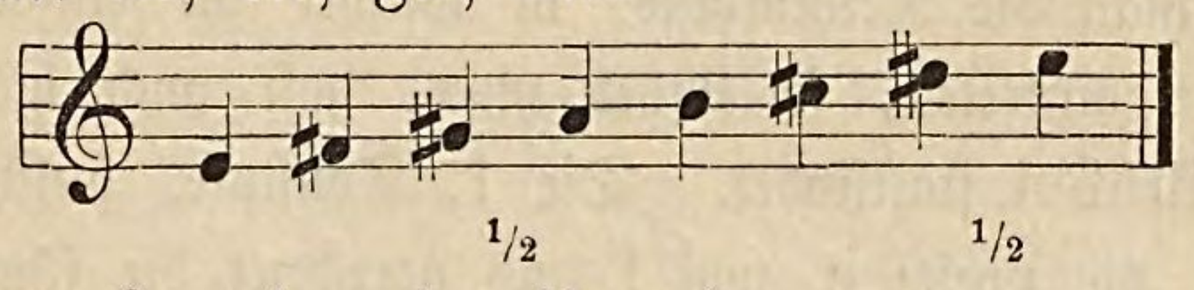
Die D-dur-Tonleiter heißt:



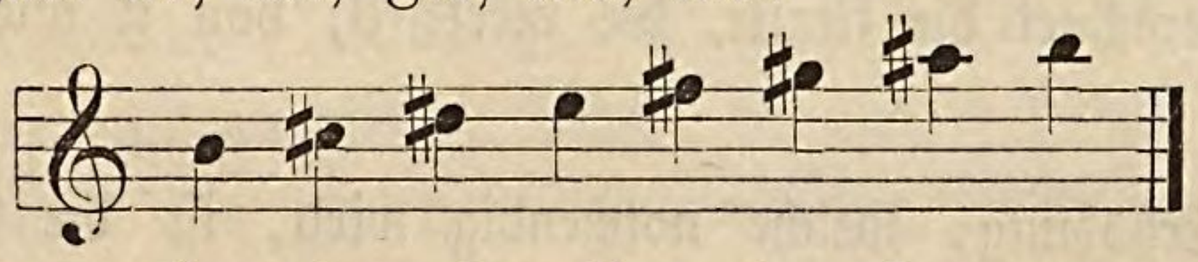

A-dur hat: fis, cis und gis:



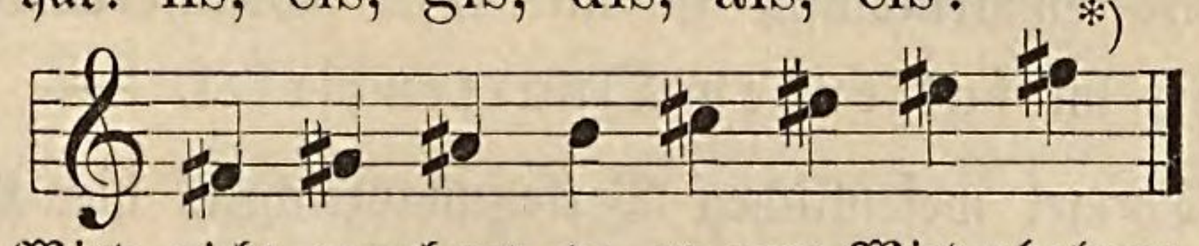

E-dur hat: fis, cis, gis, dis:




H-dur hat: fis, cis, gis, dis, ais:

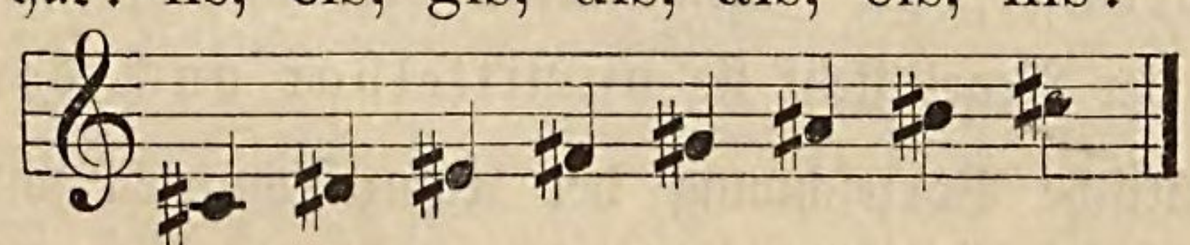


Fis-dur hat: fis, cis, gis, dis, ais, eis:

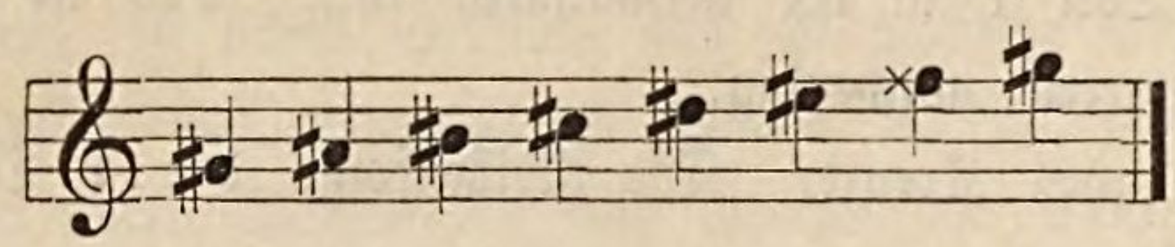



*) Wird nicht gerechnet, da es nur Wiederholung ist.

Cis-dur hat: fis, cis, gis, dis, ais, eis, his:



Mit Cis-dur schließen die in der praktischen Musik vorkommenden Kreuz=Tonarten ab. Bei allen übrigen Kreuz=Tonarten sind Doppelkreuze notwendig, z. B.: Gis-dur hat acht Kreuze, während wir doch nur 7 Tonstufen haben, die bereits alle in Cis-dur erhöht worden sind. Hier muß nämlich die bereits schon einfach erhöhte Tonstufe f noch ein=mal erhöht, also statt eines einfachen Kreuzes ein Doppelkreuz gesetzt werden.



Dis-dur würde 9 ♯, Ais-dur 10, Eis-dur 11 und His-dur 12 ♯ erfordern.

His-dur mit 12 Erhöhungen ist enharmonisch mit C-dur. Wir sind also bei Aufstellung der Tonarten bei demselben Tone wieder an=gekommen, von dem wir ausgegangen sind. Man nennt eine solche Be=wegung Zirkelbewegung und die Anordnung der Tonarten in der Weise, daß von C-dur ausgehend immer auf der fünften Stufe einer Tonleiter (d. i. der Quinte) eine neue Tonleiter erbaut wird, hat den Namen Quintenzirkel, die Anordnung der Tonarten in der Weise, daß abwärts gehend je auf dem 4. Ton der Tonleiter die neue Tonart erbaut wird — Quartenzirkel der Tonarten. Die Kreuz=Tonarten werden also entweder nach dem steigenden Quintenzirkel, oder nach dem fallenden Quartenzirkel angeordnet.

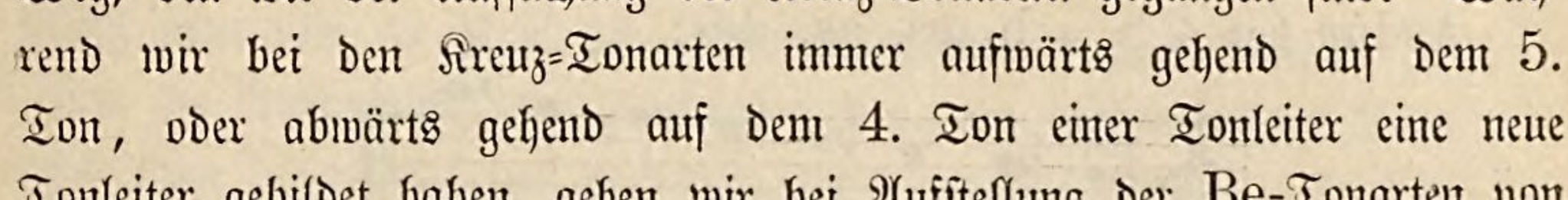
Betrachtet man die Reihenfolge, in welcher die einzelnen Tonstufen als erhöhte Töne auftreten, so findet man, daß auch hier eine Zirkel=bewegung nach fünfen stattfindet. Die 1. Tonstufe, welche erhöht wer=den muß, ist f, die zweite c, von f aus gerechnet die fünfte, die dritte g, von c aus gerechnet die fünfte, die vierte d, von g aus gerechnet die fünfte, ꝛc.

Die 13. Erhöhung, welche notwendig wird, ist die Erhöhung des eis zu eisis, das enharmonisch ist mit fis. Gleichbedeutend mit dieser Anordnung ist die im fallenden Quartenzirkel. —

Die einer Tonart wesentlichen Versetzungszeichen, hier Kreuze, werden in der bezeichneten Reihenfolge dem Tonstücke, häufig auch jeder einzelnen Notenzeile vorangesetzt. Man nennt dies die chromatische Vor=zeichnung. In der Regel steht sie unmittelbar nach dem Schlüssel.

Die chromatische Vorzeichnung der Kreuz=Tonarten wird, wie folgt, gesetzt:

G-dur, D-dur, A-dur, E-dur, H-dur, Fis-dur, Cis-dur, Gis-dur.



u. s. f.

## b. Be-Tonarten.

Die Be-Tonarten werden ebenso, wie die Kreuz-Tonarten, nach der Zahl der bei ihrer Darstellung nötigen chromatischen Erniedrigungszeichen geordnet und aufgezählt. Bei Aufstellung der Be-Tonarten des Dur-Geschlechts gehen wir den umgekehrten Weg, den wir bei Aufsuchung der Kreuz-Tonarten gegangen sind. Während wir bei den Kreuz-Tonarten immer aufwärts gehend auf dem 5. Ton, oder abwärts gehend auf dem 4. Ton einer Tonleiter eine neue Tonleiter gebildet haben, gehen wir bei Aufstellung der Be-Tonarten von c aus abwärts und stellen immer auf der fünften Tonstufe eine neue Tonleiter auf, oder wir gehen aufwärts und stellen stets auf dem 4. Ton eine neue Tonart auf.

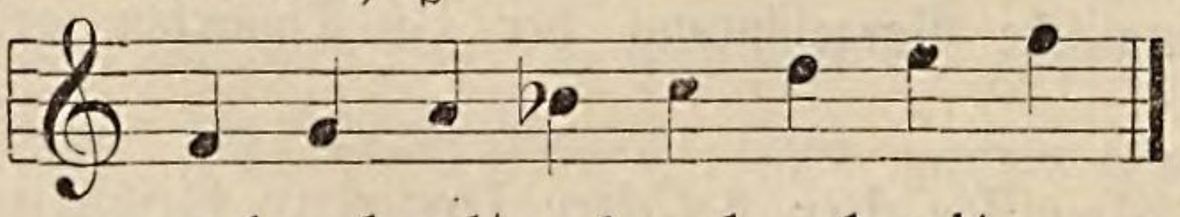
In der C-dur-Tonleiter ist abwärts gehend f die fünfte Tonstufe und aufwärts gehend die vierte. F-dur ist demnach die erste Be-Tonart und hat ein ♭ zu seiner Bildung nötig; z. B.:

f, g, a, h, c, d, e, f.

In der Tonreihe von f zu f befinden sich die halben Töne zwischen der 4. und 5., 7. und 8. Stufe. Dieselben sollen aber zwischen der 3. und 4., 7. und 8. Stufe sein. Die Entfernung von der 1. zur 2. Stufe f-g, von der 2. zur 3. Stufe g-a beträgt einen ganzen Ton, ist somit richtig, ebenso die Entfernung von der 5. zur 6. Stufe c-d. Die Tonstufen a und c können infolge dessen keine Änderung erleiden. Die Entfernung von der 3. zur 4. Stufe a-h, sowie von der 4. zur 5. Stufe h-c ist aber unrichtig und zwar erstere um einen halben Ton zu groß, letztere um so viel zu klein. A und c dürfen nicht verändert werden; es bleibt also nur h zu chromatischer Veränderung übrig.

Wir erniedrigen es und die Entfernungen sind richtig.

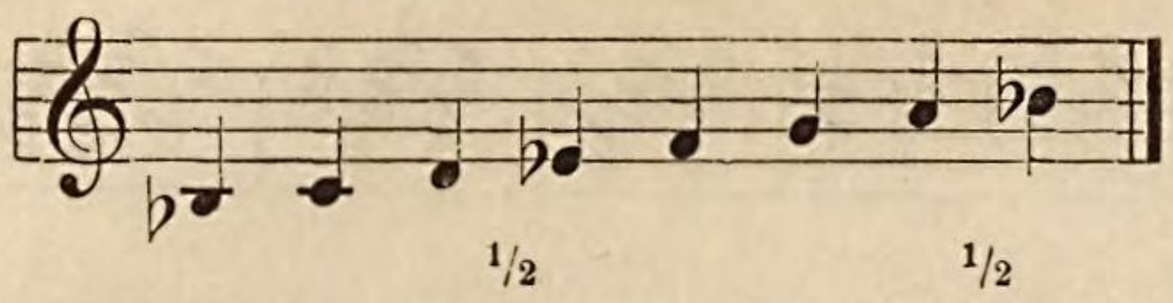
Die F-dur-Tonleiter heißt:



1 1 ½ 1 1 1 ½

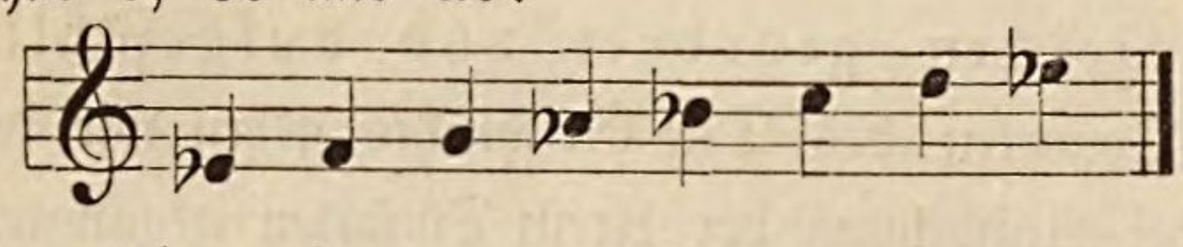
In der F-dur-Tonleiter abwärts gehend bildet die fünfte Stufe der Ton B. B-dur ist die zweite der Be-Tonarten und braucht zu seiner Darstellung zwei ♭♭ = be und es.

Die B-dur-Tonleiter heißt:

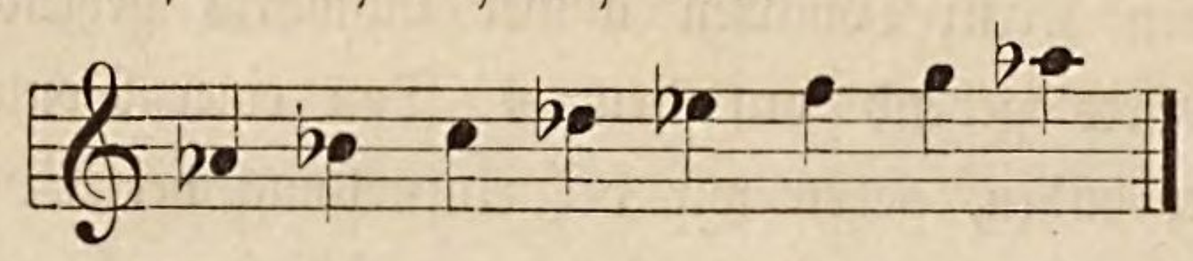



Abwärts der 5. und aufwärts der 4. Ton in der B-dur-Leiter heißt Es.

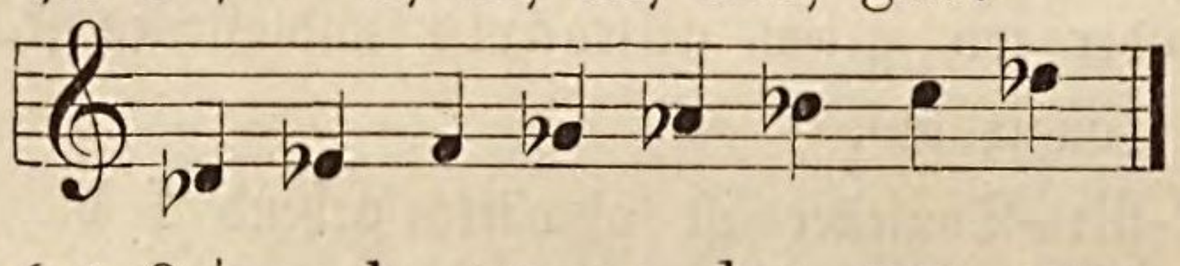
Es-dur hat b, es und as:



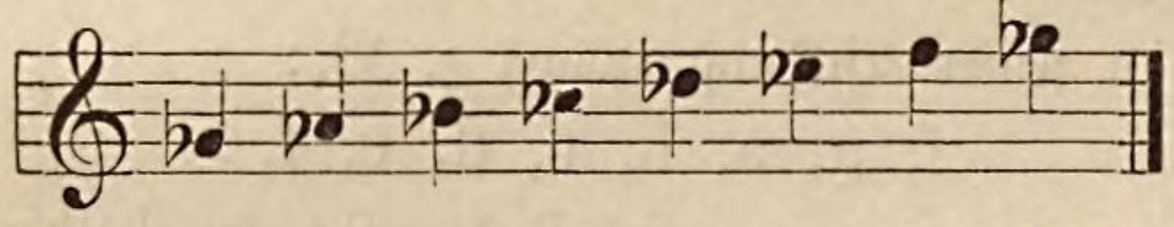
Asdur hat 4 ♭ = b, es, as, des:



Des-dur hat 5 ♭ = b, es, as, des, ges:



Ges-dur hat 6 ♭ = b, es, as, des, ges, ces:

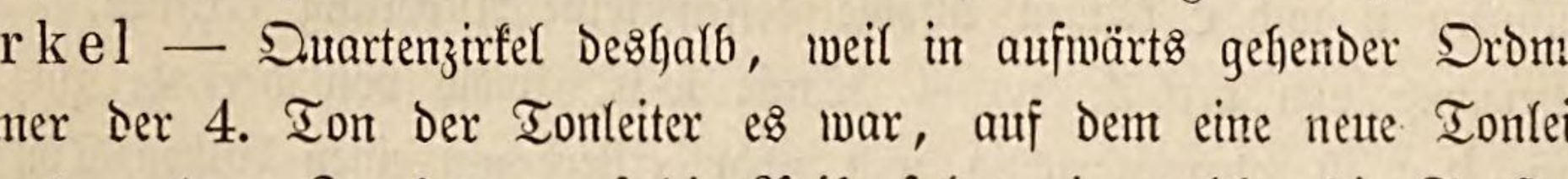


Die nachfolgenden Be-Tonarten: Ces-dur, Fes-dur, Bb-dur, Eses-dur, Asas-dur, Deses-dur (enharmonisch mit C-dur) kommen nicht vor.

Die Anordnung der Be-Tonarten in der bezeichneten Weise heißt der fallende Quintenzirkel, oder auch der steigende Quarten-zirkel — Quartenzirkel deshalb, weil in aufwärts gehender Ordnung immer der 4. Ton der Tonleiter es war, auf dem eine neue Tonleiter erbaut wurde. In bezug auf die Reihenfolge, in welcher die Tonstufen erniedrigt werden müssen, wird man die Bemerkung machen, daß von h ausgehend abwärts immer der 5. Ton und aufwärts gehend der 4. Ton erniedrigt worden ist.

Die chromatische Vorzeichnung der Be-Tonarten gestaltet sich, wie folgt:

F-dur, B-dur, Es-dur, As-dur, Des-dur, Ges-dur, Ces-dur.



Tonarten, die dem Klange nach gleich, dem Namen nach verschieden sind, heißen enharmonische Tonarten.

| 0 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 11 | 12(♯) |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| C, Deses, | G, Asas, | D, Eses, | A, Bb, | E, Fes, | H, Ces | Fis, Ges, | Cis, Des, | Gis, As, | Dis, Es, | Ais, B, | Eis, F, | His, C, |
| 12 | 11 | 10 | 9 | 8 | 7 | 6 | 5 | 4 | 3 | 2 | 1 | 0 (♭) |

Zur leichteren Einprägung der einer Tonart nötigen Anzahl von chromatischen Versetzungszeichen merke man sich, daß die Zahl der Versetzungszeichen zweier enharmonischer Tonarten zusammen zwölf beträgt; z. B. Es hat 3 ♭, Dis 9 ♯ = 12 Versetzungen.

Weiß man nun die Zahl der Versetzungszeichen einer Tonart, so erhält man die Versetzungen der gleichhohen d. i. der enharmonischen Tonart, wenn man diese Zahl von der Gesamtzahl zwölf abzieht. D-dur hat 2 ♯, also muß Eses-dur 10 ♭ haben.

Aufgaben:

1. Sämtliche Dur-Tonleitern sind niederzuschreiben und einzuspielen!
2. Die C-, A-, D-, F-dur-Tonleitern sollen enharmonisch umgenannt und so niedergeschrieben werden!
3. Bei welcher Dur-Tonleiter ist ais der fünfte Ton?
4. Wie heißt die Dur-Tonleiter, deren 5. Stufe as, wie die, deren 3. Stufe es ist?
5. Warum heißt der 6. Ton in der H-dur-Leiter gis und nicht as?
6. Die chromatische Vorzeichnung von Gis-dur, Dis-dur, Ges-dur und Ces-dur ist schriftlich darzustellen!

## § 12.

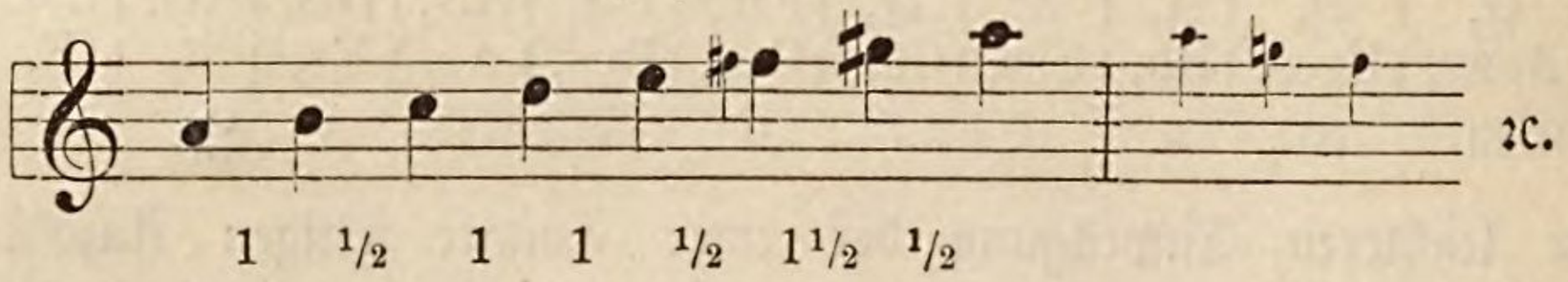
## Moll-Tonarten.

Das Moll-Tongeschlecht läßt sich ohne chromatische Veränderung einer der sieben Tonstufen auf keinem Tone darstellen. Am einfachsten gestaltet sich die Moll-Tonleiter auf dem Tone A. Eine einzige Erhöhung wird hier notwendig.

Die Reihenfolge der 7 Tonstufen von a zu a: a, h, c, d, e, f, g, a hat die halben Töne zwischen dem 2. und 3., 5. und 6; zwischen den übrigen Tönen beträgt die Tonentfernung einen ganzen Ton. Bis zur 6. Stufe entspricht die Tonentfernung dieser Reihenfolge dem Molleschlechte. Von der 6. zur 7. Stufe f-g soll aber 1½ Ton und von der 7. zur 8. Stufe g-a ½ Ton Unterschied sein; es ist deshalb die Erhöhung des Tones g zu gis geboten. Dadurch wird dann die Ent-

fernung vom 6. zum 7. Ton und vom 7. zum 8. Ton der Moll-Tonleiter entsprechend.

Die A-moll-Tonleiter heißt somit:




2c.

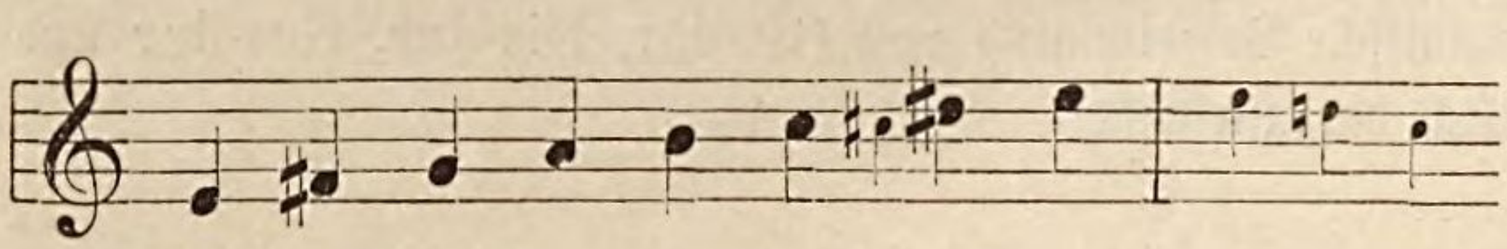
Die kleinen Noten deuten die modifizierte Leiter an.

Die A-moll-Tonleiter wird wegen ihrer Einfachheit als Normal-Moll-Tonleiter angenommen, die A-moll-Tonart als Normal-Molltonart. Alle anderen Moll-Tonleitern heißen transponierte Molleitern und die Moll-Tonarten transponierte Moll-Tonarten.

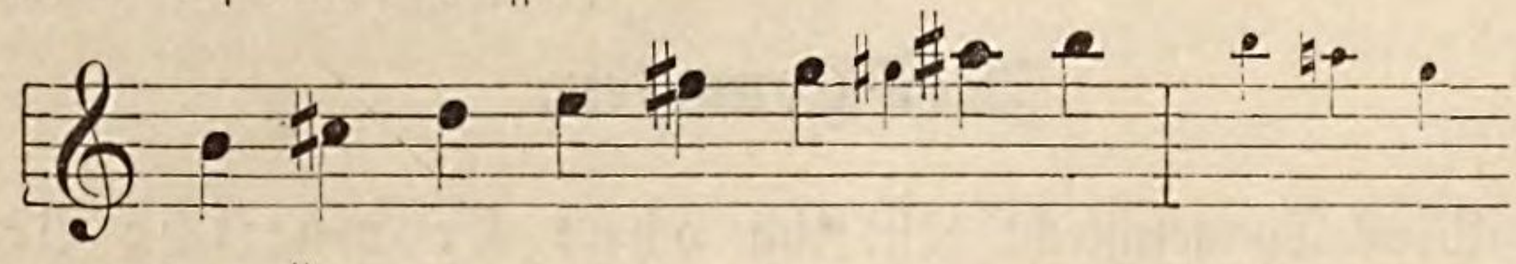
### a. Kreuz-Tonarten des Mollgeschlechtes.

Bei Aufstellung der transponierten Moll-Tonarten verfährt man auf dieselbe Weise, wie bei Aufstellung der transponierten Dur-Tonarten. Man wird auch hier dieselbe Wahrnehmung machen — daß nämlich von der Normaltonart ausgehend aufwärts immer die Tonleiter der fünften Stufe ein Kreuz zu ihrer Darstellung mehr erfordert, abwärts die Tonleiter der fünften Stufe immer ein ♭ mehr notwendig macht.

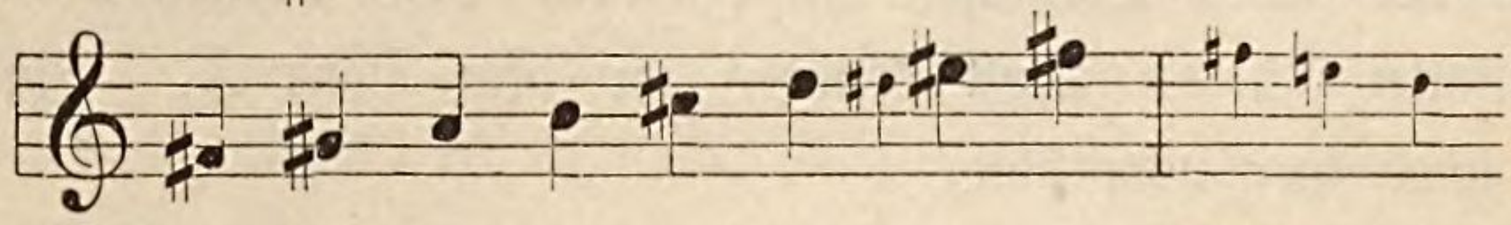
Die Normal-Tonleiter A-moll hat 1 ♯, E-moll muß somit 2 ♯ haben:



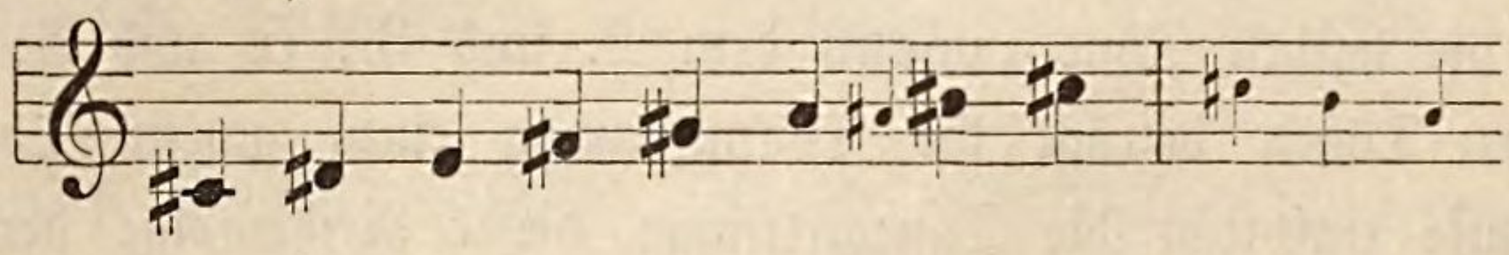
H-moll erfordert 3 ♯:



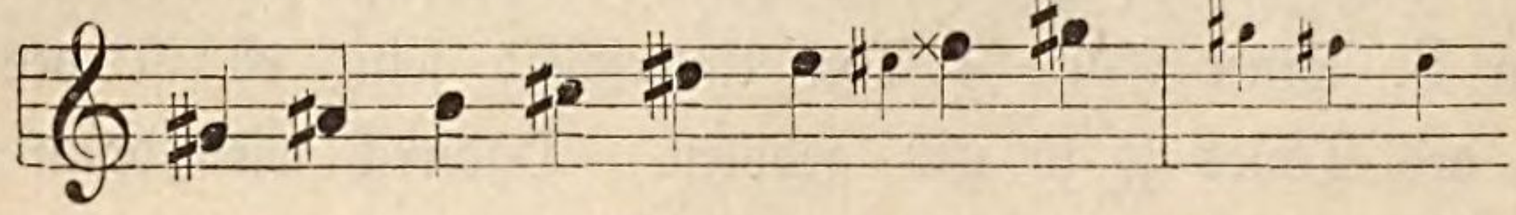
Fis-moll 4 ♯:



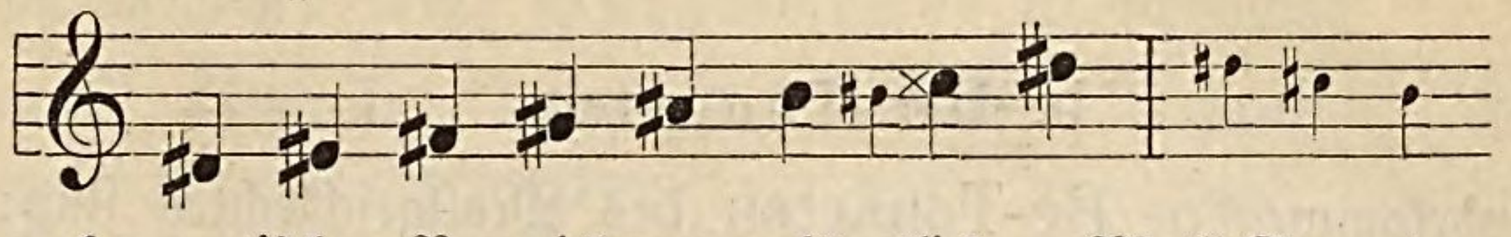
Cis-moll 5 ♯:



Gis-moll 6 ♯:



Dis-moll 7 ♯:



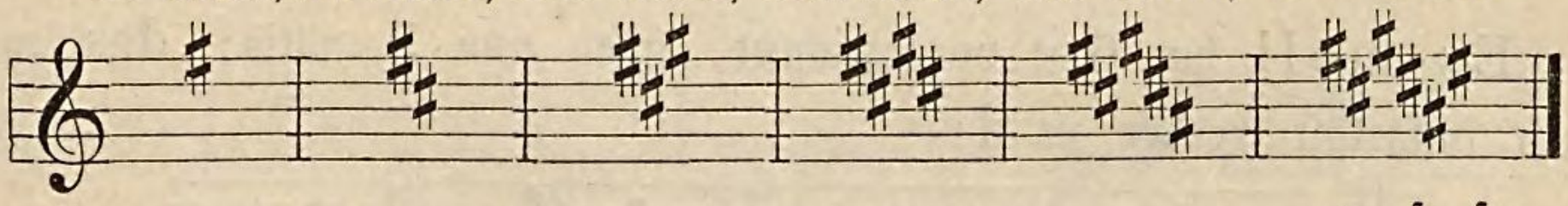
Die chromatische Vorzeichnung sämtlicher Moll-Tonarten entspricht nicht ganz den chromatischen Versetzungszeichen, die die einzelnen Tonleitern notwendig machen, sondern jede Moll-Tonart hat die chromatische Vorzeichnung der Dur-Tonart ihres dritten Leitertons. A-moll hat gleiche chromatische Vorzeichnung mit C-dur, E-moll gleiche chromatische Vorzeichnung mit G-dur ꝛc. Fragt man nach dem Grund dieser Erscheinung, so kann man keinen anderen dafür aufbringen, als daß es eben einmal so üblich ist und daß, wenn man der Sachlage entsprechend vorzeichnen wollte, doch Unbequemlichkeiten sich ergeben würden. Bei manchen Tonarten wäre die Vorzeichnung aus Erhöhungs- und Erniedrigungszeichen zusammenzusetzen, die Aufeinanderfolge der Kreuze und der B könnte nicht mehr in der natürlichen Fünferfolge geschehen ꝛc. Aus dem oben Ausgeführten geht hervor, daß die Kreuz-Moll-Tonarten samt und sonders eine Erhöhung zu wenig vorgezeichnet erhalten.

Bei den B-Tonarten ist ein b zuviel vorgezeichnet. Das wegbleibende Erhöhungs- und das überflüssige Erniedrigungszeichen, beide beziehen sich immer auf den 7. Leiterton. Infolge dessen erscheint nach der chromatischen Vorzeichnung immer die Entfernung vom 7. zum 8. Ton um einen halben Ton zu groß; sie beträgt statt einen halben Ton einen ganzen Ton. Die Entfernung vom 6. zum 7. Ton aber erscheint um einen halben Ton zu klein; sie beträgt statt $1\frac{1}{2}$ Ton nur einen Ton.

Der 7. Leiterton muß deshalb, wenn er vorkommt, immer besonders erhöht werden, entweder durch Vorsetzung eines ♯ oder eines ♮.

Die chromatische Vorzeichnung der Kreuz-Tonarten ist folgende:

E-moll, H-moll, Fis-moll, Cis-moll, Gis-moll, Dis-moll.



u. s. f.

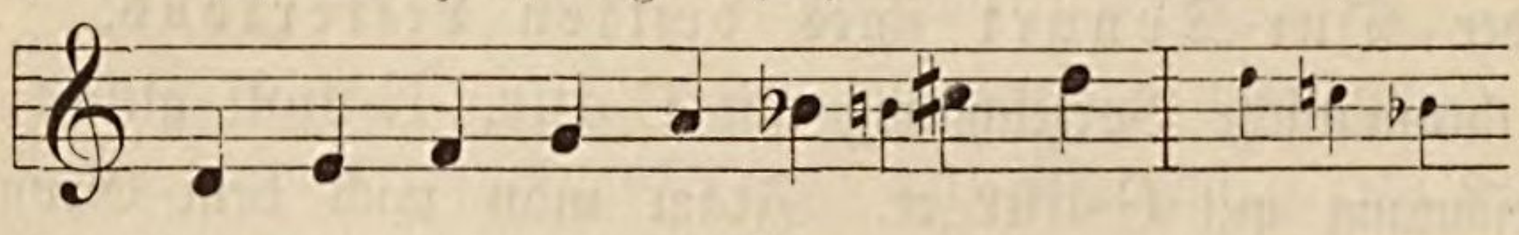
Durch das Weglassen des einen Versetzungszeichens, das der 7. Leiterton notwendig macht, ist in soferne Gleichheit zwischen der chromatischen Vorzeichnung beider Tongeschlechte erzielt, als nämlich 1 ♯ immer fis anzudeuten hat, ein zweites ♯ immer cis, ein drittes ♯ immer gis ꝛc. Ebenso verhält es sich auch in bezug auf die chromatischen Erniedrigungszeichen. Ein ♭ hat stets den Ton be, zwei ♭ haben in beiden Ton-

geſchlechtern die Töne be und es, drei die Töne be, es und as anzudeuten.

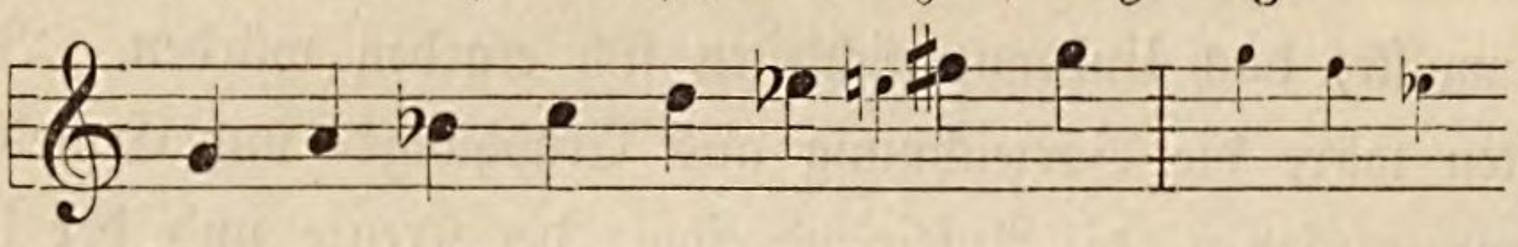
## b. Be-Tonarten.

Die vorkommenden Be-Tonarten des Mollgeſchlechtes ſind: d, g, c, f, b, es, as-moll.

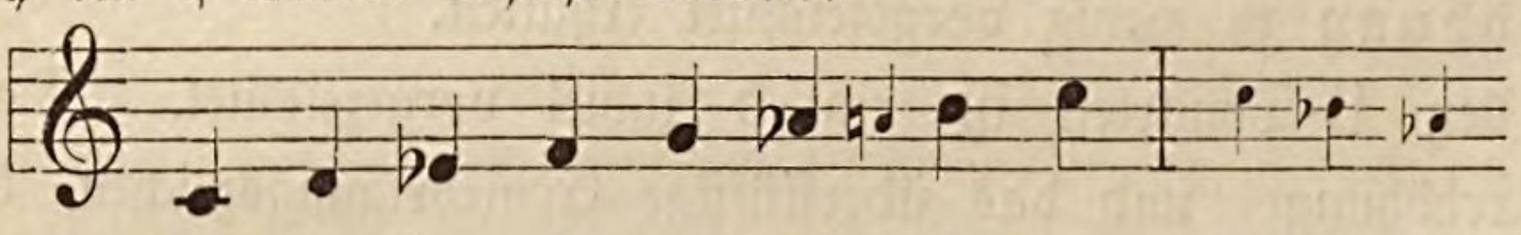
D-moll erfordert zu ſeiner Darſtellung ein ♭ und ein ♯, be und cis, die chromatiſche Vorzeichnung beſteht nur in einem ♭.



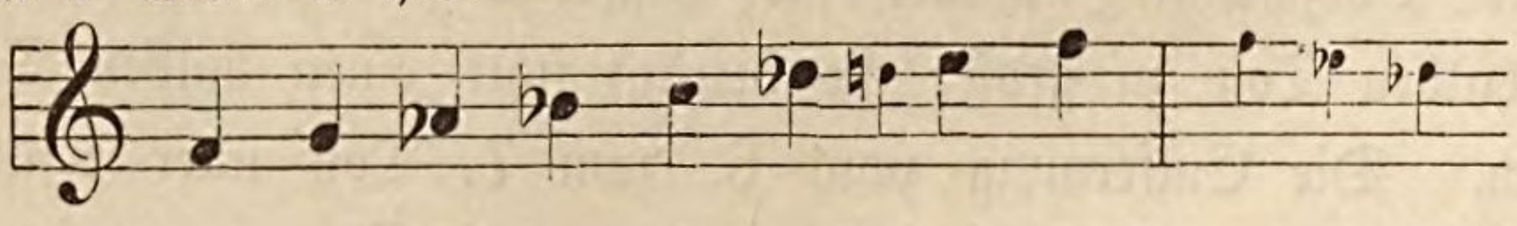
G-moll macht 2 ♭ und 1 ♯ notwendig, be, es und fis. Fis bleibt bei der chromatiſchen Vorzeichnung weg:



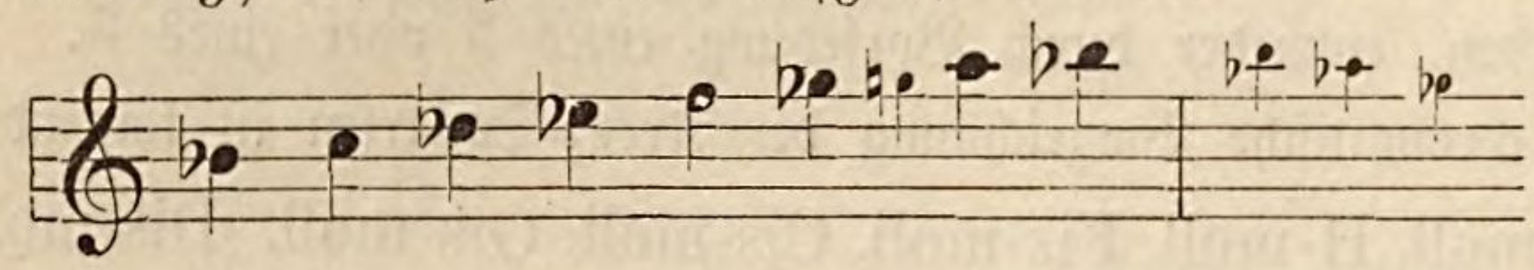
C-moll hat 3 ♭ vorgezeichnet, während es zu ſeiner Darſtellung nur 2 ♭ notwendig hätte. Der Ton h erſcheint erniedrigt und muß deshalb durch ein ♮ wieder erhöht werden:



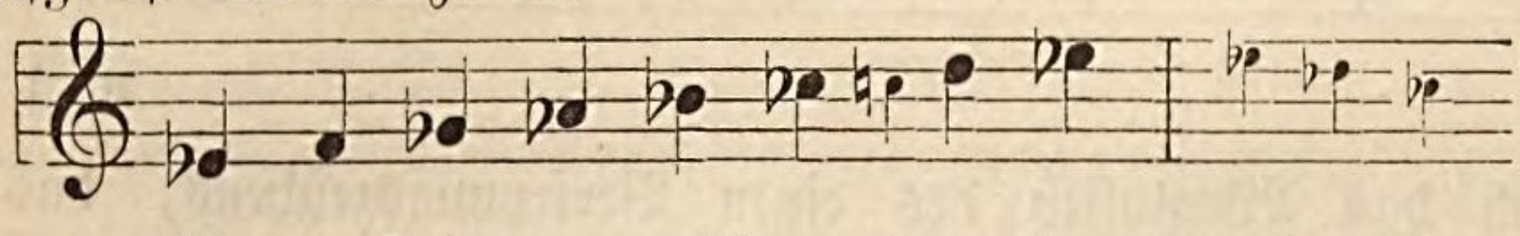
F-moll hat 4 ♭ = b, es, as, des vorgezeichnet; es iſt überflüſſig, da F-moll e hat:



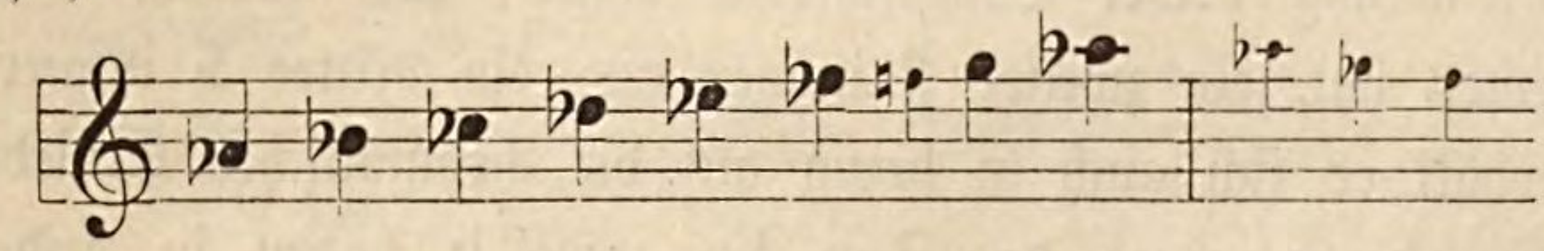
B-moll hat 5 ♭ vorgezeichnet, hat zu ſeiner Darſtellung aber nur 4 notwendig; as muß immer aufgelöſt werden:



Es-moll hat 6 ♭ vorgezeichnet, aber nur 5 nötig; des muß immer aufgelöſt werden zu d:

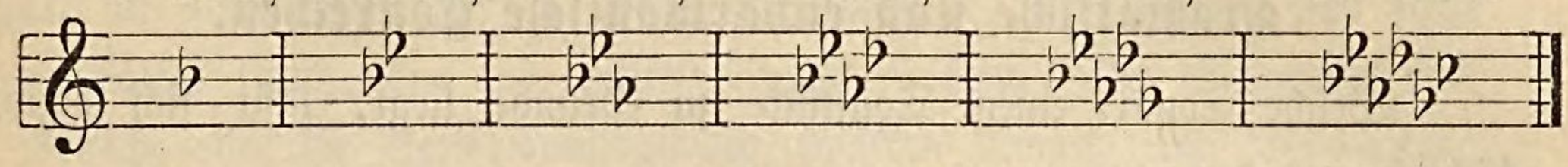


As-moll hat 7 ♭ vorgezeichnet, hat aber nur 6 nötig; ges muß zu g erhöht werden:



Die chromatische Vorzeichnung ist folgende:

D-moll, G-moll, C-moll, F-moll, B-moll, Es-moll.



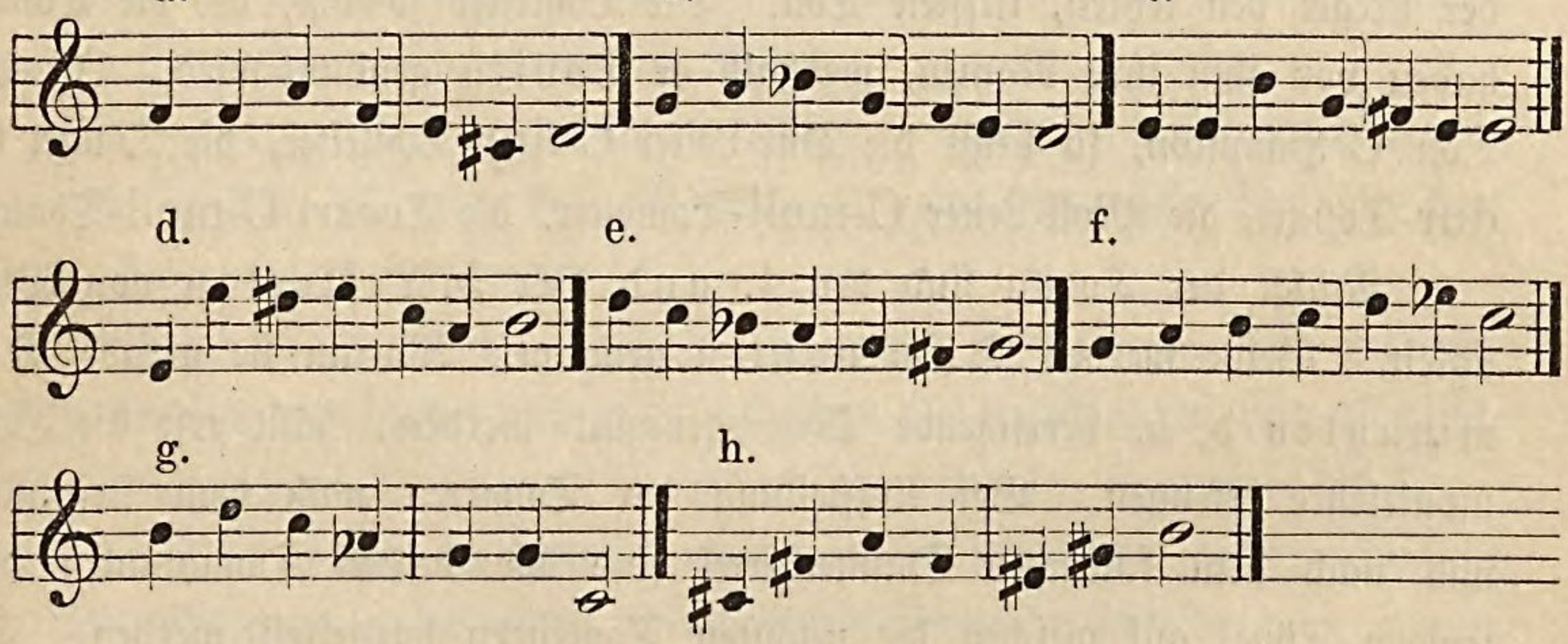
Jene zwei Tonarten (eine Dur- und eine Moll-Tonart), die gleiche chromatische Vorzeichnung haben, nennt man **Paralleltonarten.**

C-dur und A-moll, F-moll und As-dur, D-dur und H-moll, sind Paralleltonarten.

Aufgaben:

1. Sämtliche Moll-Tonleitern sind mit ihrer chromatischen Vorzeichnung aufzuschreiben und auf dem Klavier einzuüben!
2. Zwischen welchen Stufen der Moll-Tonleiter beträgt die Entfernung einen halben Ton?
3. Die Mollleiter auf dem Tone Fis ist enharmonisch zu verwechseln und so niederzuschreiben! Die chromatischen Versetzungszeichen sind unmittelbar vor die einzelnen Noten zu setzen!
4. Die modifizierte C-moll-Tonleiter ist auf- und abwärts niederzuschreiben!
5. Wie heißt die Moll-Tonleiter, deren 6. Stufe der Ton ces bildet?
6. Warum heißt der 7. Ton der Fis-moll-Tonleiter eis und nicht f?
7. Ces ist die 3. Stufe welcher Moll-Tonleiter?
8. Wie heißt die 6. Stufe von A-moll?
9. Die Parallel-Tonarten sämtlicher Dur-Tonarten sind anzugeben!
10. Welchen Molltonarten gehören folgende Tonreihen an?

a. b. c.



d. e. f.

g. h.

11. Welchen Molltonarten kann jede der folgenden Tonreihen angehören?

a. 2 Tonarten! b. 2 Tonarten! c. 3 Tonarten!

d. 3 Tonarten! e. 4 Tonarten! f. 4 Tonarten!

## § 13.

## Kennzeichen der Tonart, Haupttöne der Tonleiter, chromatische und enharmonische Tonreihen.

Welche Tonart einem Tonstücke zu Grunde liegt, läßt sich hauptsächlich aus der

chromatischen Vorzeichnung

erkennen. Da aber je zwei Tonarten, eine Dur- und eine Moll-Tonart, ein und dieselbe Vorzeichnung haben, bleibt es noch unbestimmt, welche von diesen beiden die zu Grunde liegende ist. Hierüber giebt in der Regel

der letzte tiefste Ton

des Tonstückes Aufschluß. Sind z. B. 3 Kreuze vorgezeichnet, so muß entweder A-dur oder Fis-moll zu Grunde liegen. Heißt nun der letzte tiefste Ton A, so ist es A-dur, heißt er Fis, so ist es Fis-moll.

Die chromatische Vorzeichnung und der letzte, tiefste Ton sind indes nur äußere, nicht zuverlässige Zeichen. Untrüglicher sind die Zeichen, welche uns die Harmonie- und die Modulationslehre geben.

Schon früher wurde erwähnt, daß der erste Ton der Tonleiter als der wichtigste erscheine und den Namen Hauptton habe.

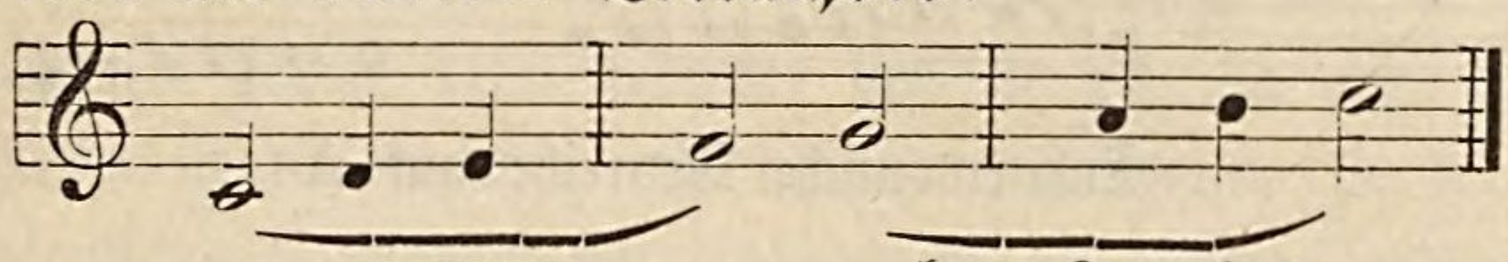
Mit ihm beginnt und schließt die Tonleiter und nur, wenn er den Anfangs- und Schlußton bildet, erscheint sie uns als ein zusammengehöriges Ganze. Auch in Tonstücken tritt er als der wichtigste hervor; er bildet in der Regel den letzten, tiefsten Ton. Die Tonleiter sowohl, als die Tonart haben von ihm ihre Namen, weshalb er Tonika genannt wird. Ist der Ton C Hauptton, so heißt die Dur-Leiter C-dur-Tonleiter, die Tonart C-dur-Tonart, die Moll-Leiter C-moll-Tonleiter, die Tonart C-moll-Tonart.

Nächst der Tonika sind der 4. und der 5. Leiterton von Wichtigkeit. Beide werden Dominanten genannt. Warum sie gerade Dominanten d. h. herrschende Töne genannt werden, läßt erst die Harmonielehre erkennen. Bei Aufstellung der Tonarten nach dem steigenden und nach dem fallenden Quintenzirkel sind die beiden Dominanten diejenigen Töne, auf welchen die nächsten Tonleitern dargestellt werden. Die fünfte Stufe hat zum Unterschiede von der vierten den Namen Oberdominante oder auch bloß Dominante. Die vierte Stufe (= die fünfte abwärts) heißt Unterdominante. Von der Tonart A ist E die Oberdominante und D die Unterdominante.

Weniger Bedeutung haben die 3. und 6. Leiterstufe; vom Hauptton ausgehend auf- und abwärts der 3. Ton. Die 3. Stufe heißt Ober-

mediante oder nur Mediante; die 6. Stufe nennt man Untermediante. Mediante (von Medium = die Mitte, das Mittel) bezeichnet im allgemeinen den in der Mitte zwischen einer Tonika und ihrer fünften Stufe (nach oben und unten) liegenden Ton. Die Medianten sind die Mittel- oder die Verbindungsglieder zwischen Tonika und Dominante. In wie ferne — das lehrt die Harmonielehre.

Die beiden Hälften, in die die diatonische Tonleiter merklich zerfällt, heißen oberes und unteres **Tetrachord**:




Tetrachord (Viersaiter) hieß bei den alten Griechen ein System von vier Tönen. Wie wir unser gegenwärtiges Tonsystem nach Oktaven abteilen, haben die alten Griechen das ihre in lauter Tetrachorde gebracht.

Die Stufenfolge ist in bezug auf die Entfernung der einzelnen Stufen von einander in den beiden Tonleiter-Tetrachorden die gleiche. Von der 1. zur 2., von der 2. zur 3. Stufe beträgt bei beiden die Entfernung einen ganzen Ton, von der 3. zur 4. Stufe e-f und h-c einen halben Ton.

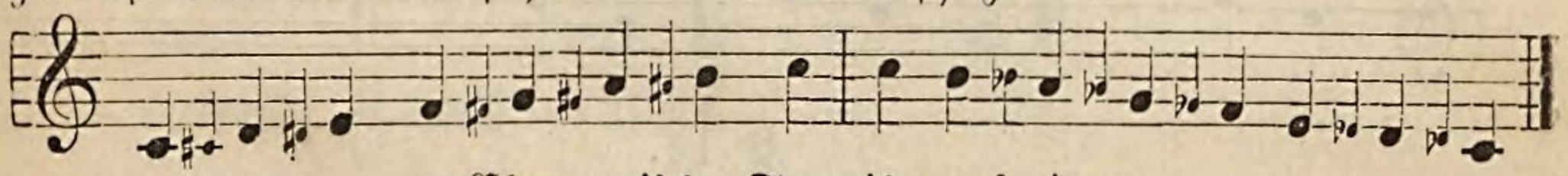
### Chromatische und enharmonische Tonreihen.

Die wesentlichen Merkmale einer Tonleiter bestehen darin, daß dieselbe an sich schon dem musikalischen Ohre als ein Ganzes erscheint und daß sie geeigenschaftet ist, die Grundlage für melodische und harmonische Tonverbindungen zu bilden.

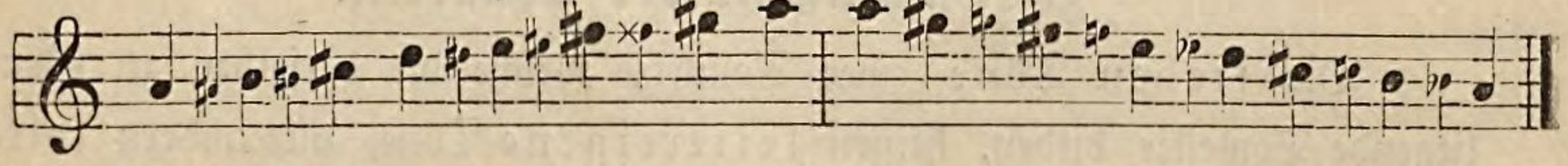
Die diatonische Tonleiter allein vereinigt diese verschiedenen Merkmale in sich; es kann deshalb auch nur eine diatonische Tonreihe den Namen Tonleiter bekommen.

Wird die diatonische Dur-Tonleiter so erweitert, daß auch die fünf Zwischentöne auftreten und zwar aufwärts als Erhöhungen und abwärts als Erniedrigungen der vorhergehenden Tonstufen, so entsteht die chromatische Tonreihe, irrtümlich auch chromatische Tonleiter genannt.

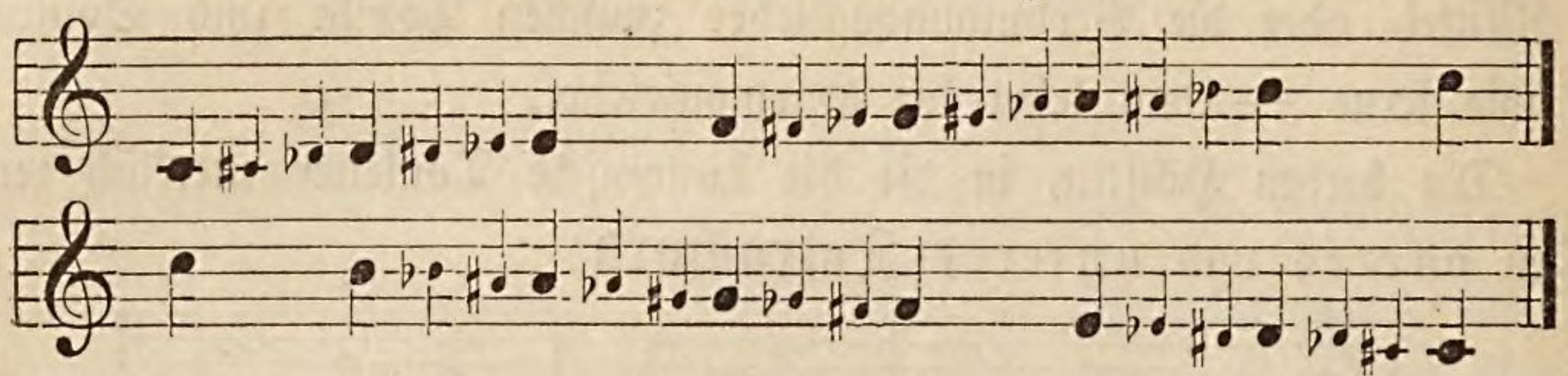
Bei Bildung irgend einer chromatischen Tonreihe schreibe man immer zuerst die diatonische Dur-Leiter auf; z. B.



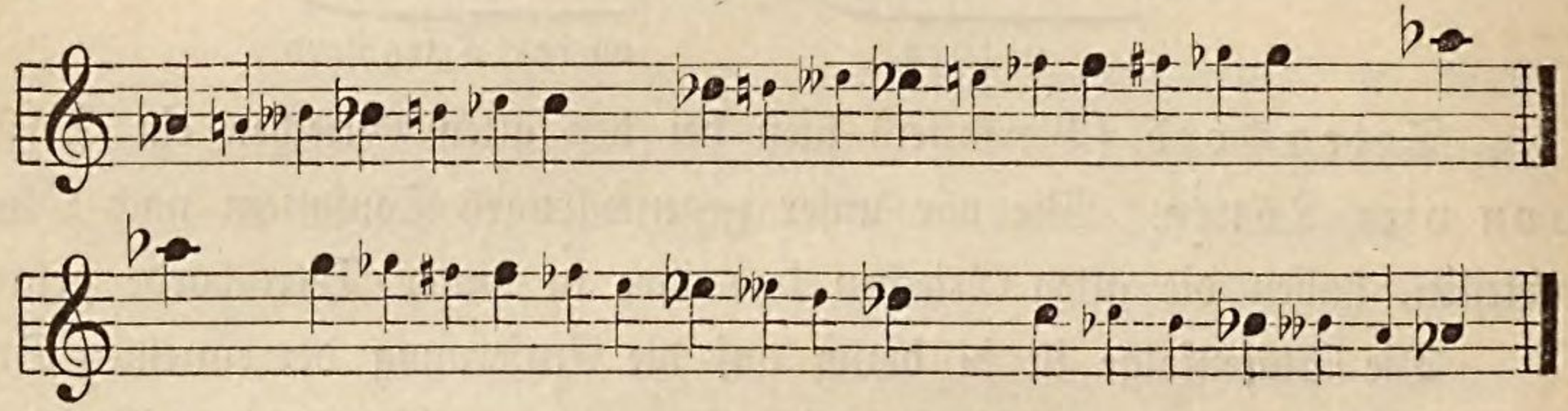
Chromatische Tonreihe auf A:



Treten diese fünf Zwischentöne unter zweifacher Benennung auf, aufwärts als Erhöhungen und Erniedrigungen, abwärts als Erniedrigungen und Erhöhungen, so erhält man die enharmonische Tonreihe — auch enharmonische Tonleiter genannt:



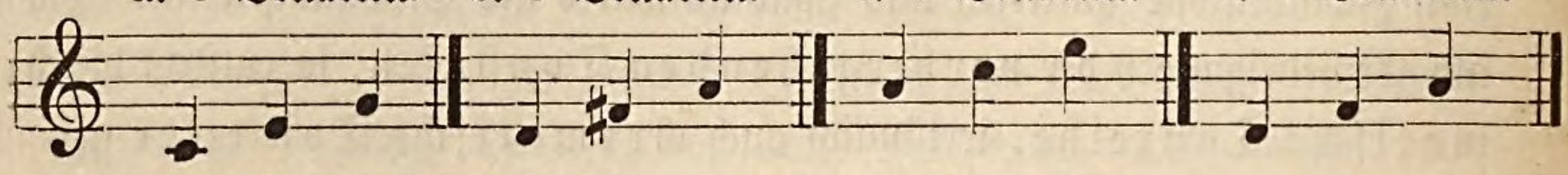
Enharmonische Tonreihe auf As:



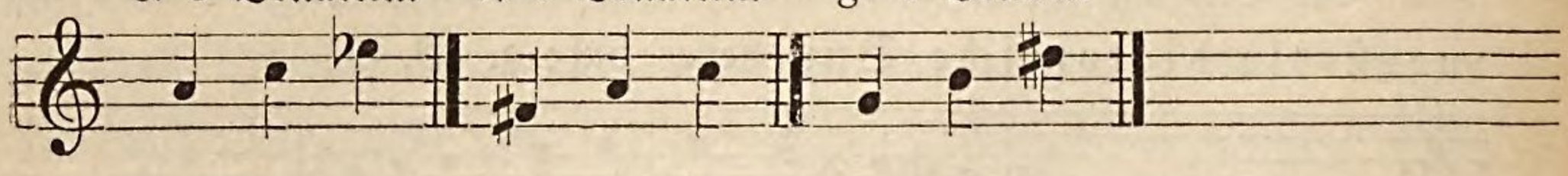
Aufgaben:

1. Welche Tonart liegt einem Tonstück zu Grunde, das 3 ♯ vorgezeichnet hat und dessen letzter tiefster Ton Fis ist?
2. Wie heißen die beiden Dominanten und die beiden Medianten in Es-dur, A-moll, G-dur, Cis-dur, Des-dur, H-moll und Cis-moll?
3. Wenn G die Oberdominante ist, wie heißt die Tonika und wie die Mediante?
4. F ist die Unterdominante von welcher Tonart?
5. Wie heißt das erste Tetrachord in A-dur, wie das zweite in B-dur?
6. Auf den Tönen G und Fis sind chromatische, auf den Tönen H und B enharmonische Tonreihen zu errichten!
7. Die D-dur-Tonleiter ist so zu erweitern, daß die fünf Zwischentöne unter doppelter Benennung auftreten!
8. Welchen Dur- und welchen Moll-Tonarten können die nachstehenden Tonreihen angehören?

a. 5 Tonarten. b. 5 Tonarten. c. 5 Tonarten. d. 5 Tonarten.



e. 3 Tonarten. f. 3 Tonarten. g 1 Tonart.



## § 14.

## Verwandtschaft der Tonarten.

Die sieben Töne einer Tonart, welche die derselben zu Grunde liegende Tonleiter bilden, heißen leitereigene Töne, alle andern leiter-

fremde. Die leitereigenen Töne sind der Tonart wesentlich; sie bilden ihr Tonmaterial, ihren Inhalt.

Ein und derselbe Ton kann verschiedenen Tonarten leitereigen sein.

Tonarten, die mehr oder weniger Töne gemeinsam haben, sind einander verwandt. Unter Verwandtschaft der Tonarten versteht man somit die Ähnlichkeit der Tonarten unter einander, die auf dem gemeinsamen Toninhalt beruht. Je mehr Töne zwei Tonarten mit einander gemein haben, desto ähnlicher sind sie sich, in desto näherer Beziehung stehen sie zu einander und desto leichter können sie in melodischen und harmonischen Tonsätzen mit einander in Verbindung gebracht werden.

Man unterscheidet gewöhnlich 4 Verwandtschaftsgrade.

Im ersten Grade sind mit einer Tonart verwandt:

1. Die Tonart der Oberdominante,
2. Die Tonart der Unterdominante,

} gleichen Geschlechts.

3. Die Parallel-Tonart.
4. Die Tonart des andern Geschlechts, welche gleichen Hauptton hat.

Die drei ersten der genannten Tonarten unterscheiden sich nur in einem Ton, die vierte Tonart aber unterscheidet sich durch zwei Töne von der Ausgangstonart. Der gemeinsame Hauptton läßt hier die um einen Ton größere Verschiedenheit vergessen und beide Tonarten ebenso nah verwandt erscheinen, als die übrigen mit der Ausgangstonart.

Die Verwandten ersten Grades von C-dur sind: G-dur, F-dur, A-moll, C-moll. Von G-dur unterscheidet sich C-dur durch den Ton f; G-dur hat fis. Von F-dur unterscheidet sich C-dur durch den Ton h; F-dur hat b. Von A-moll unterscheidet sich C-dur durch den Ton g; A-moll hat gis. Von C-moll unterscheidet sich C-dur durch die Töne e und a; C-moll hat es und as.

Alle Tonarten, die mit den Verwandten ersten Grades wieder im ersten Grade verwandt sind, bilden die Verwandten zweiten Grades. Selbstverständlich fallen die Tonarten, welche bereits unter den Verwandten ersten Grades sind, weg.

G-dur: D-dur, C-dur, E-moll, G-moll;
F-dur: C-dur, B-dur, D-moll, F-moll;
A-moll: E-moll, D-moll, C-dur, A-dur;
C-moll: G-moll, F-moll, Es-dur, C-dur.

Es sind demnach mit C-dur im zweiten Grad verwandt:
D-dur, E-moll, G-moll, B-dur, D-moll, F-moll, A-dur, Es-dur.

Im dritten Grade sind mit C-dur verwandt: E-dur, As-dur, H-moll, Fis-moll, B-moll, Es-moll.

Die Verwandten vierten Grades von C-dur sind: H-dur Fis-dur, Des-dur, Cis-moll, Gis-moll.

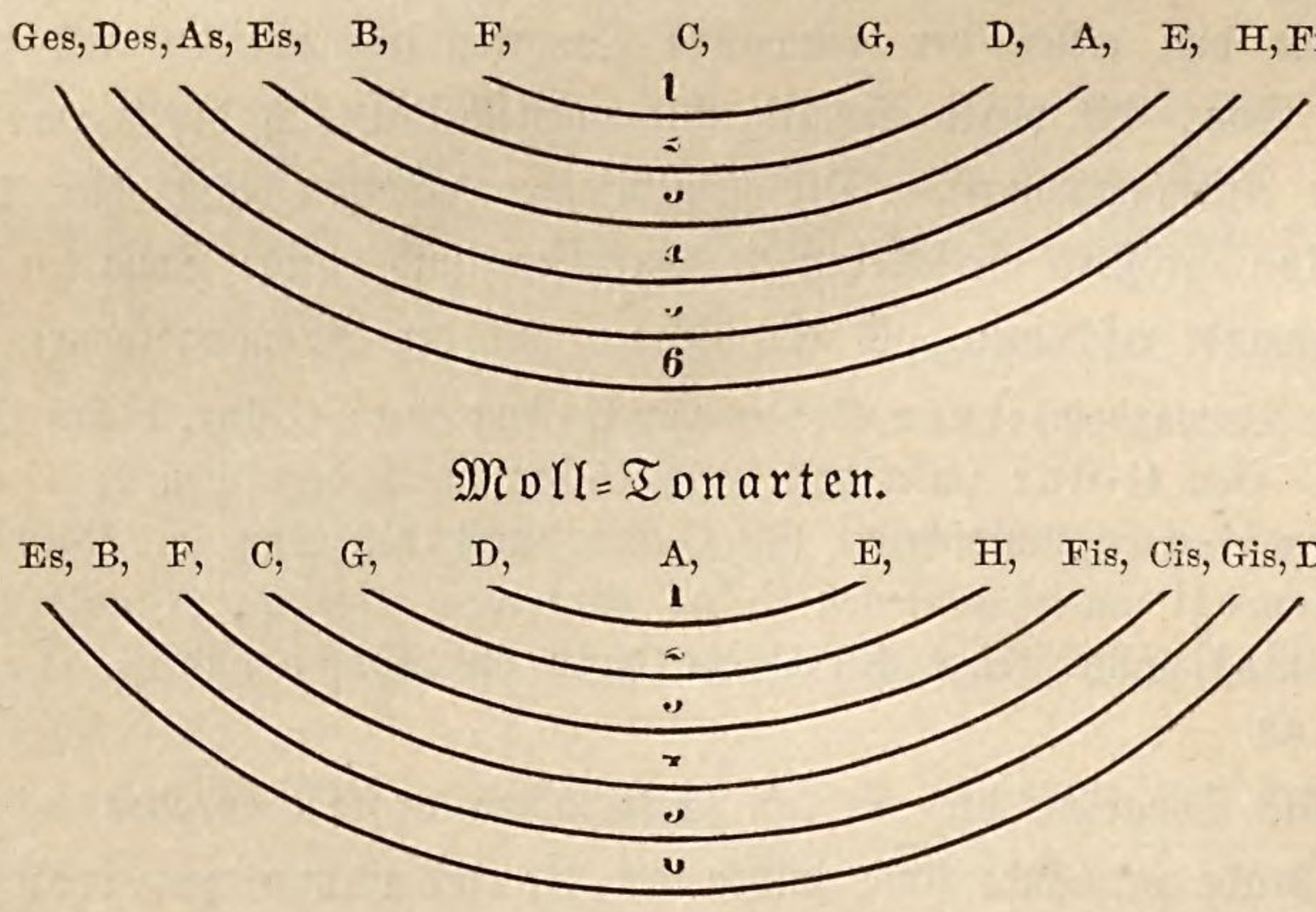
Sämtliche Tonarten können enharmonisch umgenannt werden, ohne daß dadurch das verwandtschaftliche Verhältnis eine Änderung erleidet.

Aus Vorstehendem ist ersichtlich, daß mit jeder Tonart in Summa, 23 Tonarten, somit alle Tonarten verwandt sind, und zwar:

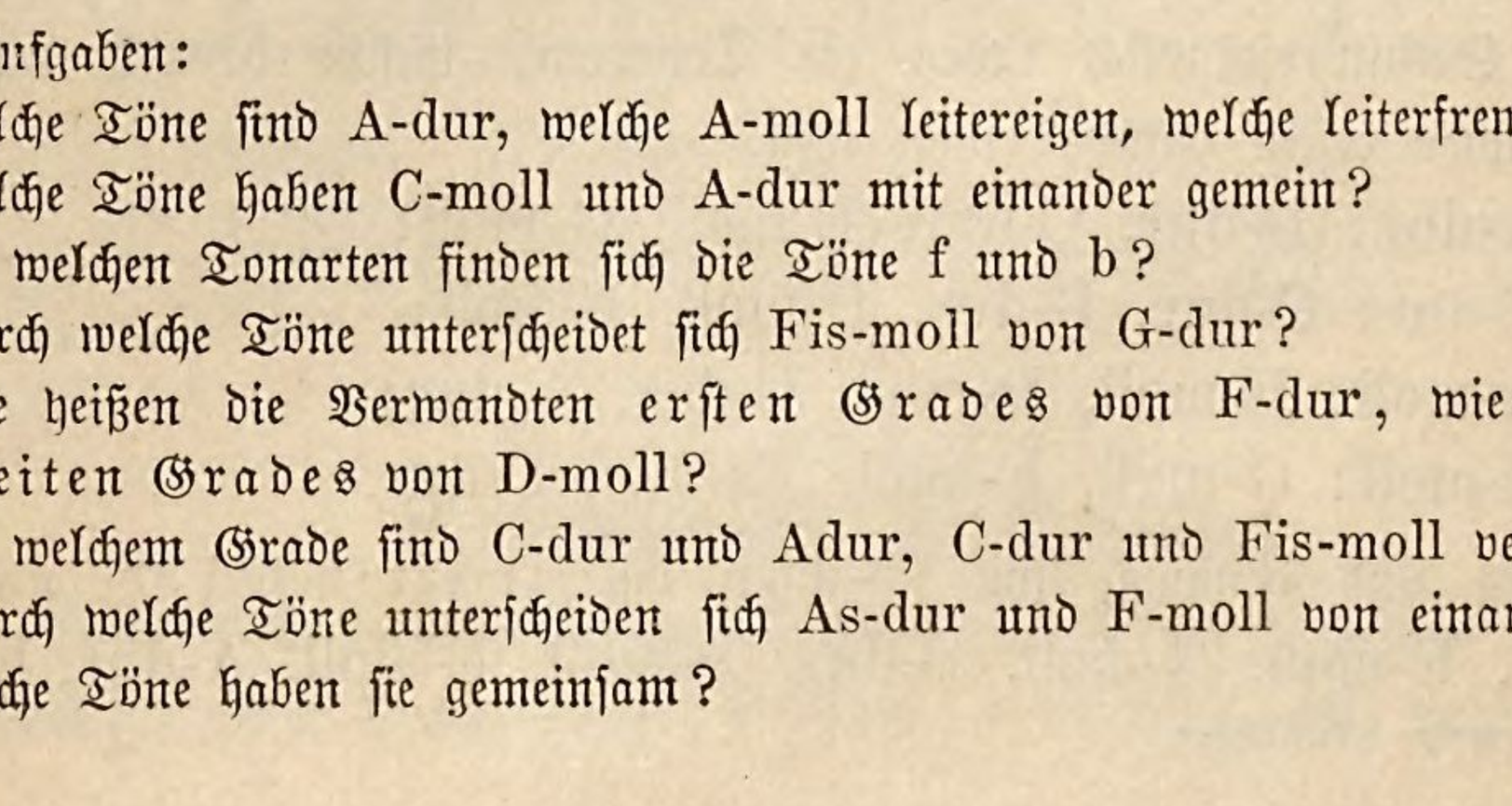
4 Tonarten im 1. Grade,
8 Tonarten im 2. Grade,
6 Tonarten im 3. Grade,
5 Tonarten im 4. Grade.

Bei der Anordnung der Verwandten nach dem Quintenzirkel müssen beide Tongeschlechter getrennt gehalten werden. Eben deswegen ist dieselbe unrichtig. Sie gestaltet sich, wie folgt:

## Dur-Tonarten.




## Moll-Tonarten.




Aufgaben:

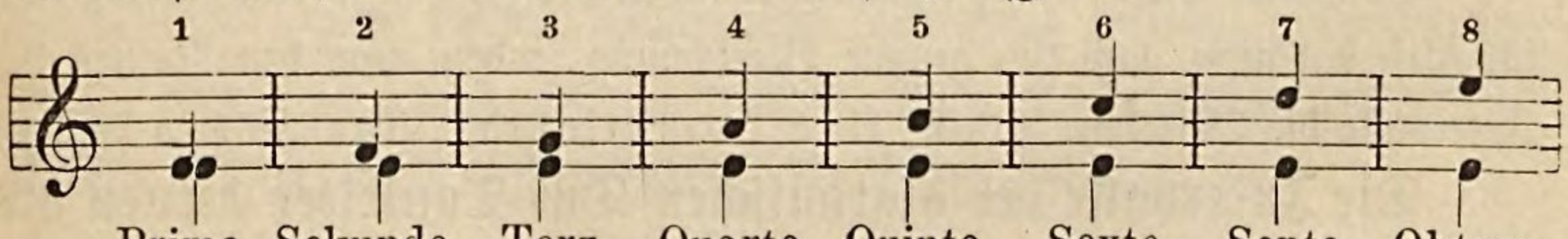
1. Welche Töne sind A-dur, welche A-moll leitereigen, welche leiterfremd?
2. Welche Töne haben C-moll und A-dur mit einander gemein?
3. In welchen Tonarten finden sich die Töne f und b?
4. Durch welche Töne unterscheidet sich Fis-moll von G-dur?
5. Wie heißen die Verwandten ersten Grades von F-dur, wie die des zweiten Grades von D-moll?
6. In welchem Grade sind C-dur und Adur, C-dur und Fis-moll verwandt?
7. Durch welche Töne unterscheiden sich As-dur und F-moll von einander und welche Töne haben sie gemeinsam?

## § 15.
## Von den Intervallen.

Unter Intervall (Zwischenraum) versteht man das Verhältnis, in welchem zwei Töne in bezug auf ihre Höhe oder Tiefe zu einander stehen. Bestimmt wird dasselbe stets nach der Größe des Höhen-Unterschiedes, der sich zwischen den zu vergleichenden Tönen bemerklich macht, oder nach dem Zwischenraum, der Entfernung, welche zwischen den beiden Tönen, die miteinander verglichen werden, liegen. Nur zwei Töne können ein Intervall bilden. Es ist unrichtig, wenn man unter Intervall einen einzelnen Ton versteht, ohne Beziehung auf einen anderen. Wie es kommt, daß häufig nur an den oberen Ton eines Intervalls gedacht wird, wenn man den Namen des Intervalls nennt, wird später klar gemacht werden.

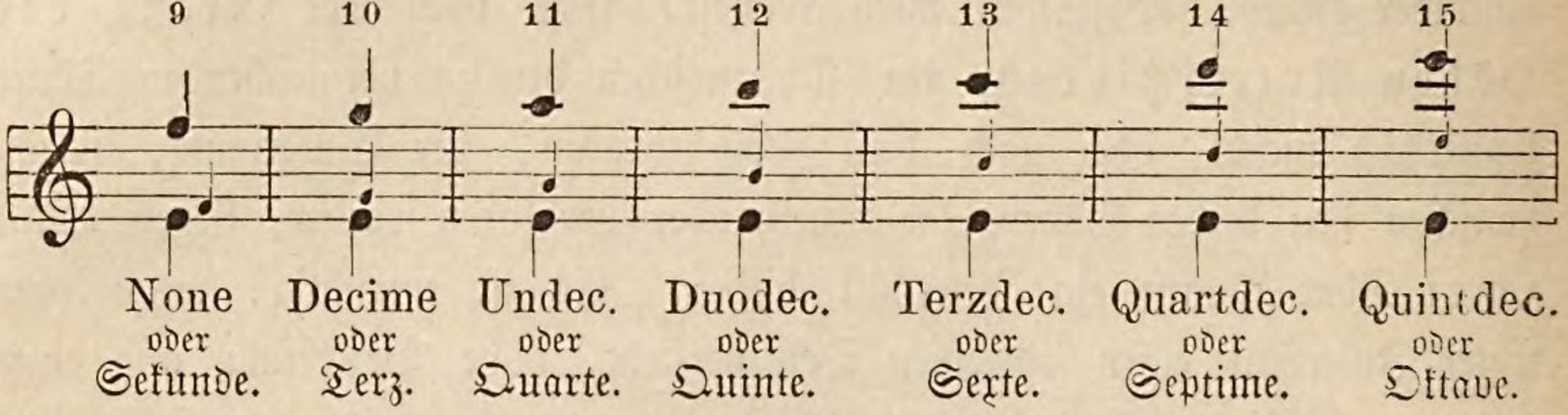
Das Verhältnis, in welchem zwei Töne zu einander stehen, kann ein sehr verschiedenes, der Tonunterschied kann bald größer, bald kleiner sein, je höher der eine und je niedriger der andere Ton des Intervalls ist. Für die verschiedenen Intervalle hat man auch verschiedene Namen. Man benennt dieselben mit den lateinischen Zahlnamen: Prime, Secunde, Terz, Quarte, Quinte, Sexte, Septime, Octave, None, Decime, Undecime, Duodecime, Terzdecime ꝛc.

Der Name des Intervalls wird bestimmt durch die Zahl der Notenstufen, welche notwendig wird, wenn die das Intervall bildenden Töne schriftlich dargestellt werden. Erfordern die beiden Töne nur eine Notenstufe, d. h. werden sie auf einer und derselben Notenstufe notiert, so heißt das Intervall: Prime. Sind zwei nebeneinanderliegende Notenstufen notwendig, dann heißt das Intervall: Sekunde, wenn 3: Terz, wenn 4: Quarte, wenn 5: Quinte, wenn 6: Sexte, wenn 7: Septime, wenn 8: Oktave u. s. f. Z. B.:



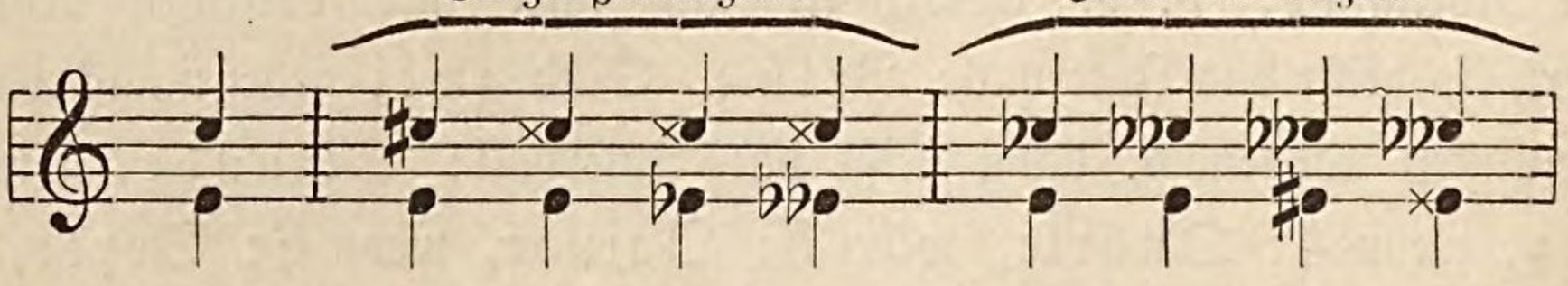

In der Regel wird der tiefere Ton als auf der ersten Stufe stehend angenommen und von ihm aus bis zum höhern Ton resp. dessen Notenstufe einschließlich gezählt. Obwohl gewöhnlich nur bis zur Oktave gezählt wird und größere Tonentfernungen auf ihr Verhältnis, nämlich in bezug auf die Benennung in der ersten Oktave, zurückgeführt werden, kommt es doch auch

öfter vor, daß die über der Oktave liegenden Intervalle nach ihrer wirklichen Stufenzahl benannt werden. Zwei Töne, die zu ihrer schriftlichen Bezeichnung neun Notenstufen erfordern, bilden das Intervall einer None, zwei, die 10 Stufen erfordern: eine Decime, 11: eine Undecime ꝛc. Z. B.:



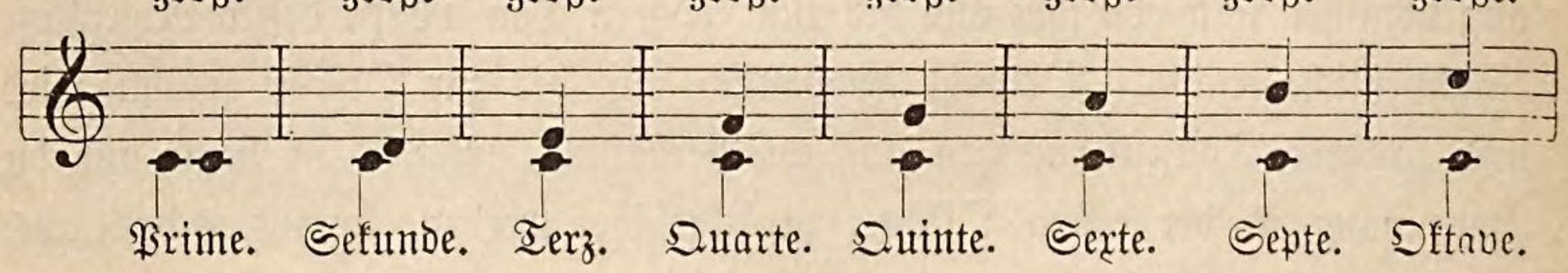

Wird, was aber seltener vorkommt, die Notenstufe des oberen Tones als erste angesehen und von ihr aus abwärts gezählt, so wird dem Namen des Intervalls das Wörtchen „Unter" vorangesetzt, z. B.: Unterquinte, Unterterz, Untersexte ꝛc. Die Größe des Intervalls wird dadurch natürlich nicht verändert. Die Unterquinte von d ist g, die Quinte von g ist d.

Im allgemeinen wird die Größe des Intervalls, d. i. die Entfernung der beiden Töne von einander, durch die zur Notierung notwendige Stufenzahl bestimmt, genau aber nicht, da jeder Ton des Intervalls chromatisch verändert, das Intervall somit größer und kleiner gemacht werden kann. Man kann jedes Intervall viermal vergrößern und viermal verkleinern, also im ganzen neun verschiedene Größengrade eines und desselben Intervalls unterscheiden; z. B.:




Von allen diesen Größengraden kommen bloß 3—4 in Anwendung und für diese hat man auch eine genaue Bezeichnung, indem man den Namen der Intervalle die Beiwörter groß, klein, vermindert, übermäßig beifügt.

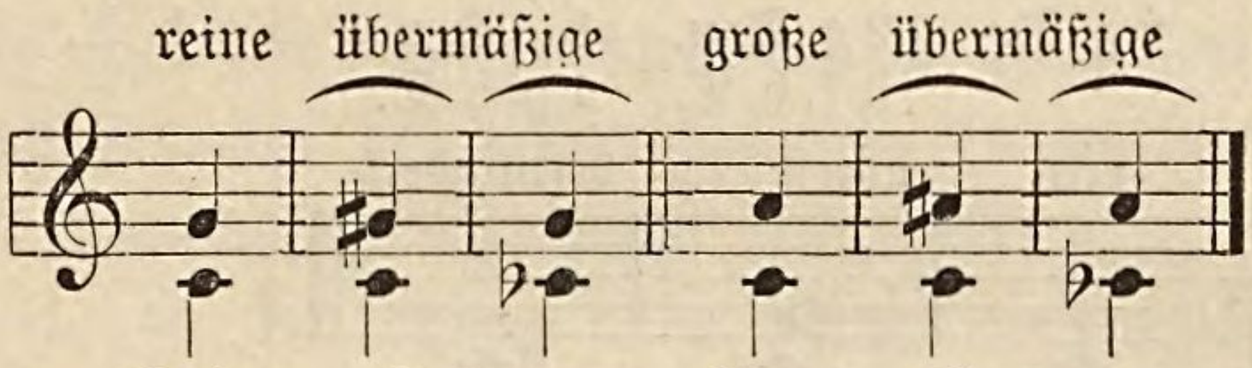
**Die Intervalle der diatonischen Dur-Tonleiter dienen als Grundlage jeder Intervallbestimmung. Sämtliche Töne der Dur-Tonleiter bilden mit ihrem Hauptton große Intervalle:**



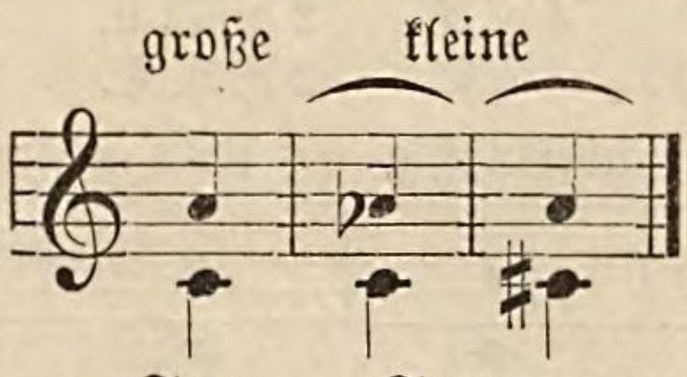
Prime, Quarte, Quinte und Oktave wollen wir aber stets, statt groß, **rein** nennen, weil sie in Dur und Moll gleich sind und auch bei ihrer Versetzung rein bleiben, wie dies unten nachgewiesen ist.

Die großen und reinen Intervalle, wie sie uns die Dur-Tonleiter an die Hand giebt, dienen uns also als **Norm** für die Bestimmung der übrigen Intervallengrößen.

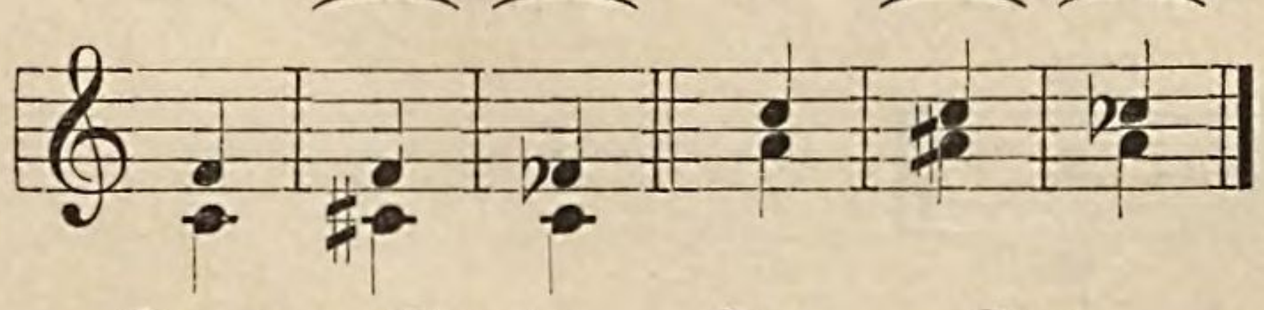
1. Übermäßige Intervalle entstehen, wenn man die großen und reinen Intervalle um einen kleinen halben Ton oder auch um mehr vergrößert. Dies kann durch Erhöhung des oberen Tons und auch durch Erniedrigung des unteren Intervallentons geschehen. Das Erstere ist das Gewöhnliche.




2. Kleine Intervalle entstehen, wenn man die großen um einen kleinen halben Ton verkleinert. Dies geschieht in der Regel durch Erniedrigung des oberen Tones, kann aber auch durch Erhöhung des unteren geschehen.




3. Verminderte Intervalle entstehen, wenn die kleinen und reinen um einen kleinen halben Ton verkleinert werden. Die verminderten Intervalle bildet man gewöhnlich durch Erhöhung des unteren Tones, seltener durch Erniedrigung des oberen Tones.




Alle noch kleineren Intervalle heißen ebenfalls vermindert.

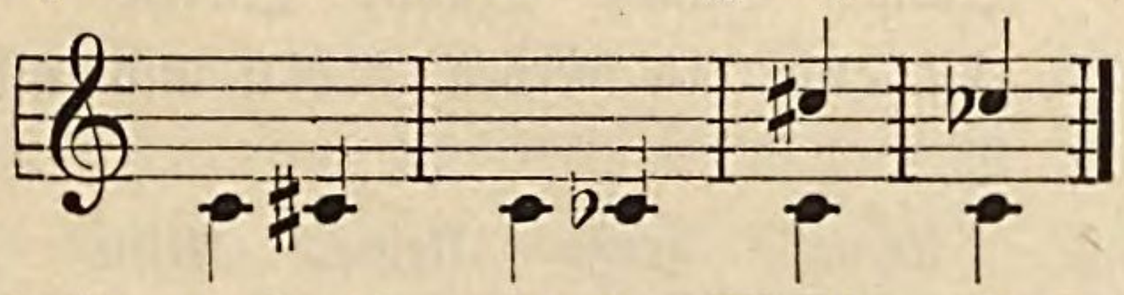
# Intervallentabelle.




*) Diese Intervalle kommen in der praktischen Musik nur äußerst selten vor.

**) Abkürzungen: 1 g. T. = ein ganzer Ton; 1 g. h. T. = ein großer halber Ton; 1 k. h. T. = ein kleiner halber Ton.

Prime und Oktave sind streng genommen unveränderliche Klangverhältnisse; sie bilden das Anfangs- und das Endglied der Intervallenreihe. Eben deshalb empfiehlt es sich nicht, in die Intervallentabelle verminderte und übermäßige Primen und Oktaven aufzunehmen. Tonverhältnisse wie:



die nach der Schreibart, d. h. nach der für ihre Notierung erforderlichen Notenstufenzahl übermäßige und verminderte Prime und Oktave zu nennen wären, heißen besser chromatische Sekunde nach oben und nach unten (zum Unterschied von der diatonischen, der eigentlichen Sekunde).

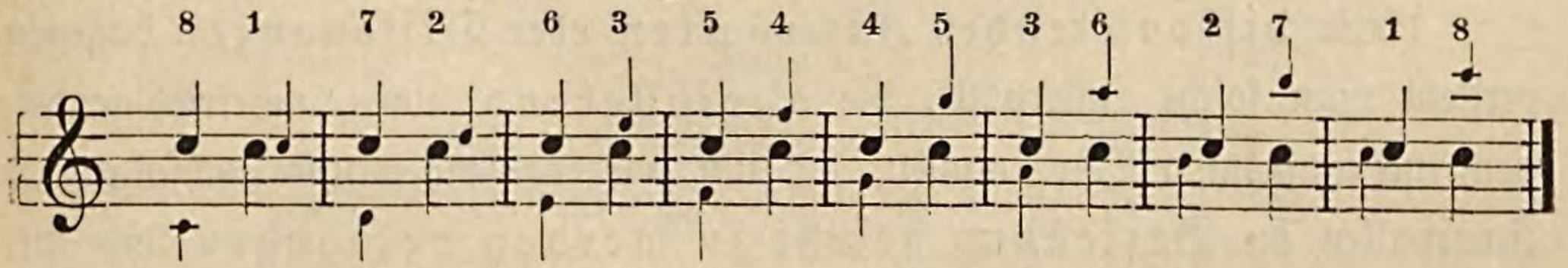
Bei Bestimmung der Intervallengrößen betrachte man den unteren Ton des Intervalls als den **Hauptton** einer diatonischen Durleiter; gehört der obere Intervallenton dieser Leiter an, so ist das Intervall groß, wenn nicht, dann ist es übermäßig, klein oder vermindert. Z. B.: cis-as bildet welches Intervall? Cis-as bildet eine Sexte; die sechste Stufe in der Cis-dur-Leiter heißt ais, die kleine Sexte heißt somit cis-a, die verminderte cis-as. D-f ist eine Terz. Die große Terz heißt d-fis, demnach muß d-f eine kleine Terz sein.

Intervalle, die dem Klange nach gleich, der Benennung nach verschieden sind, heißen **enharmonische Intervalle.** Z. B. c-ges und c-fis sind dem Klange nach gleiche Intervalle; das erstere aber ist eine verminderte Quinte, das letztere eine übermäßige Quarte. Cis-as und des-as, cis-b und des-b, es-ais und dis-ais sind enharmonische Intervalle.

## Versetzung der Intervalle.

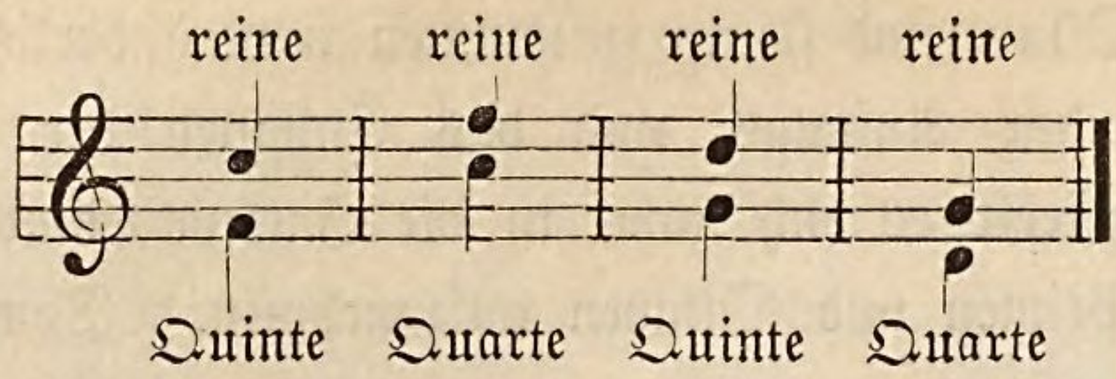
Die Versetzung der Intervalle besteht darin, daß der obere Intervallenton unter den ursprünglich tieferen Ton versetzt wird, oder umgekehrt.

Aus der Prime wird dadurch die Oktave, aus der Sekunde die Septe, aus der Terz die Sexte, aus der Quarte die Quinte, aus der Quinte die Quarte, aus der Sexte die Terz, aus der Septe die Sekunde, aus der Oktave die Prime. Z. B.:

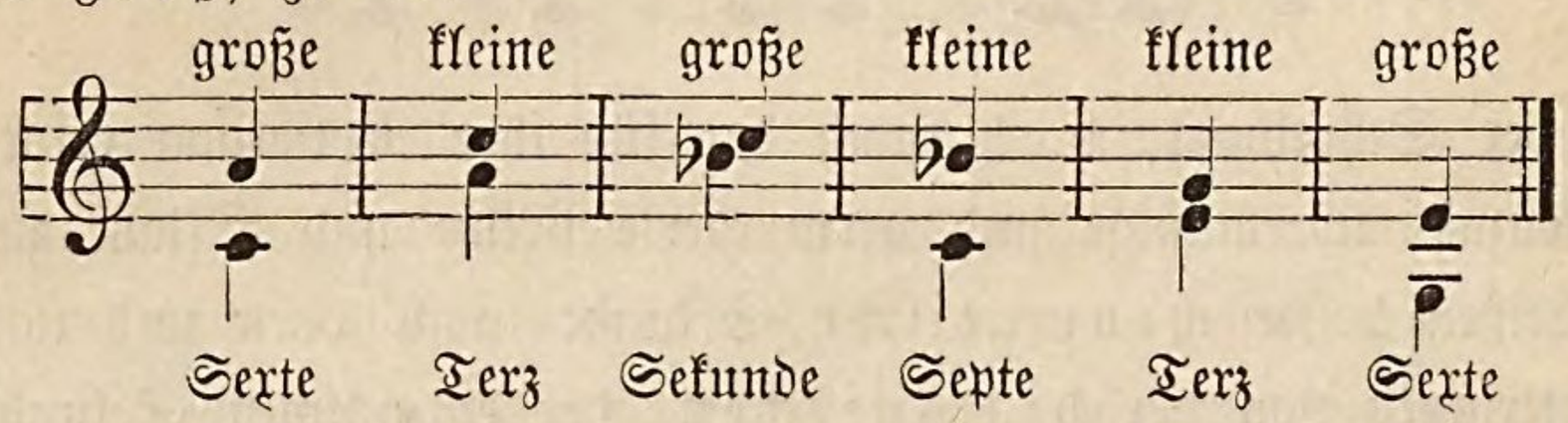



Bei der Versetzung in die Oktave merke man sich:

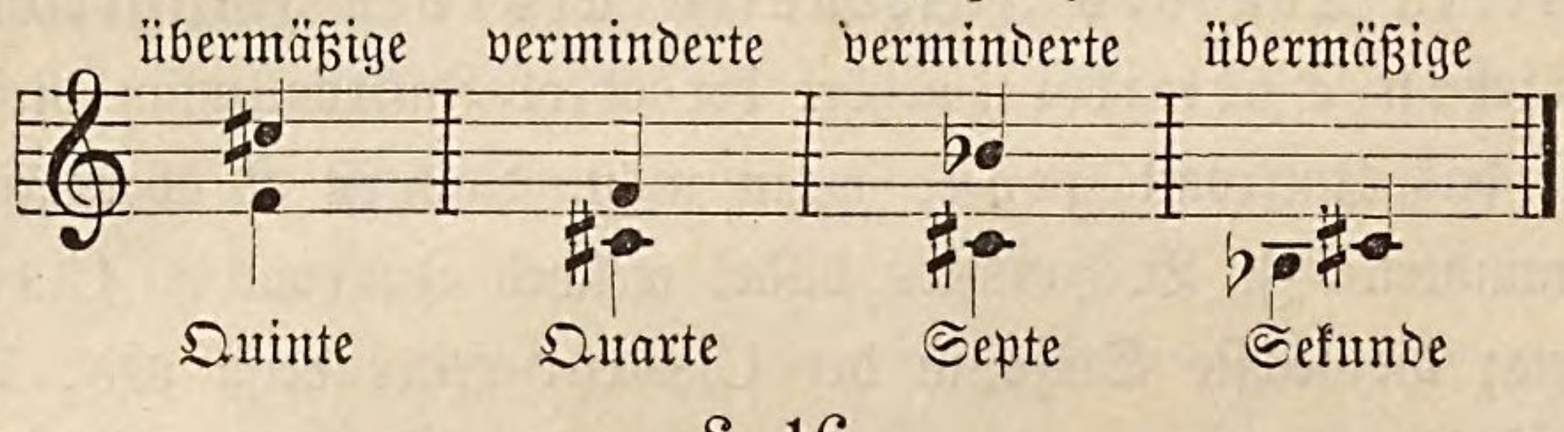
1. Alle reinen Intervalle bleiben rein; z. B.:




2. Alle großen Intervalle werden klein und alle kleinen werden groß; z. B.:




3. Alle übermäßigen Intervalle werden vermindert und alle verminderten werden übermäßig; z. B.:




## § 16.

## Konsonanzen und Dissonanzen.*)

Je nach dem Eindruck, den die verschiedenen Intervalle auf unser Ohr machen, werden sie in konsonierende und dissonierende Intervalle, in Konsonanzen und Dissonanzen eingeteilt.

Unrichtig ist, obwohl es sehr häufig geschieht, wenn man in der Musik konsonierend und dissonierend für gleichbedeutend nimmt mit wohl- und übelklingend; unrichtig ist ferner, wenn man nicht von konsonierenden und dissonierenden Intervallen, sondern von konsonierenden und dissonierenden Tönen spricht.

Unter konsonierenden Intervallen oder Konsonanzen versteht man solche Intervalle, deren Töne in einem reinen, befriedigenden Verhältnis zu einander stehen. Solche Intervalle verlangen weder mit vorhergehenden, noch mit nachfolgenden Intervallen in Beziehung gesetzt zu werden; sie machen auch alleinstehend einen angenehmen, befriedigenden Eindruck auf unser Ohr. Nur mit ihnen kann man schließen.

Unter dissonierenden Intervallen oder Dissonanzen dagegen versteht man solche Intervalle, die alleinstehend einen unbefriedigenden Eindruck auf unser Ohr machen, die mit vorhergehenden und nachfolgenden Intervallen in Beziehung gesetzt zu werden verlangen und mit denen deshalb nie abgeschlossen werden kann.

---

*) cf. § 17.

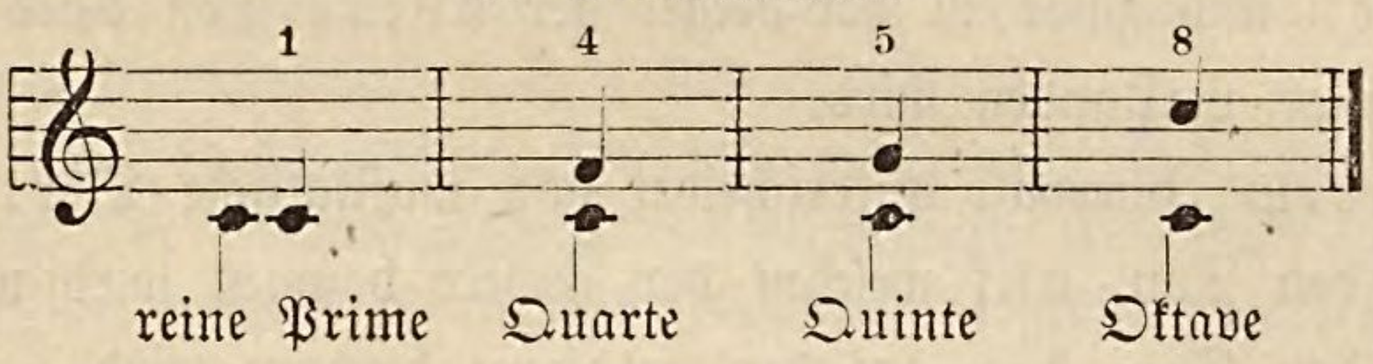
Das „in Beziehung setzen" mit dem vorhergehenden Intervall nennt man Vorbereitung der Dissonanz, mit dem nachfolgenden Intervall Auflösung der Dissonanz. Wie beides ausgeführt wird, das zeigt die Harmonielehre. Die Konsonanzen werden wieder eingeteilt in vollkommene und in unvollkommene Konsonanzen.

Zu den vollkommenen Konsonanzen rechnet man alle reinen Intervalle, die reine Prime, Quarte, Quinte und Oktave. Jede chromatische Veränderung macht sie zu Dissonanzen. Zu den unvollkommenen Konsonanzen rechnet man die großen und kleinen Terzen und Sexten.

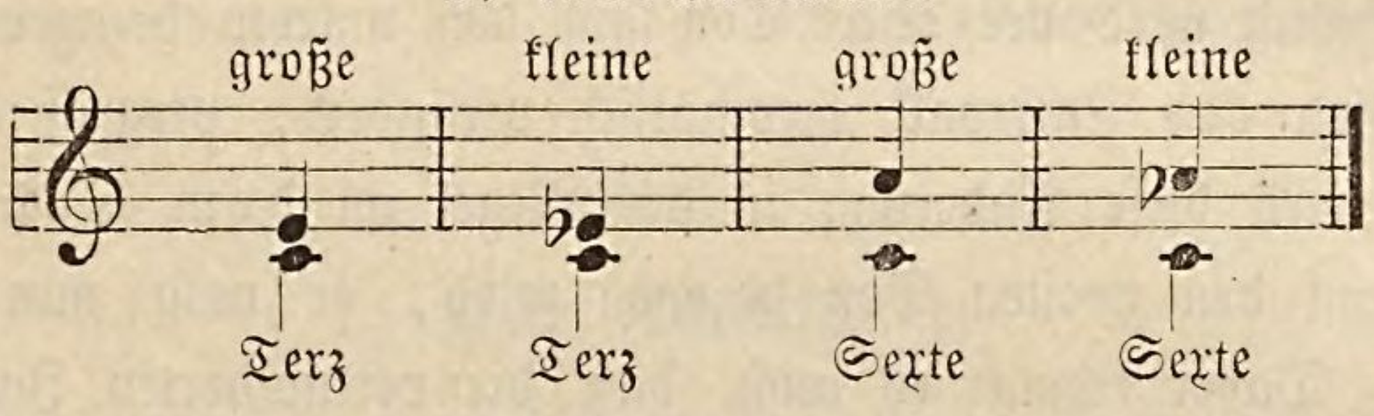
Dissonanzen sind alle Sekunden und Septimen, alle verminderten und alle übermäßigen Intervalle.

## I. Konsonanzen.

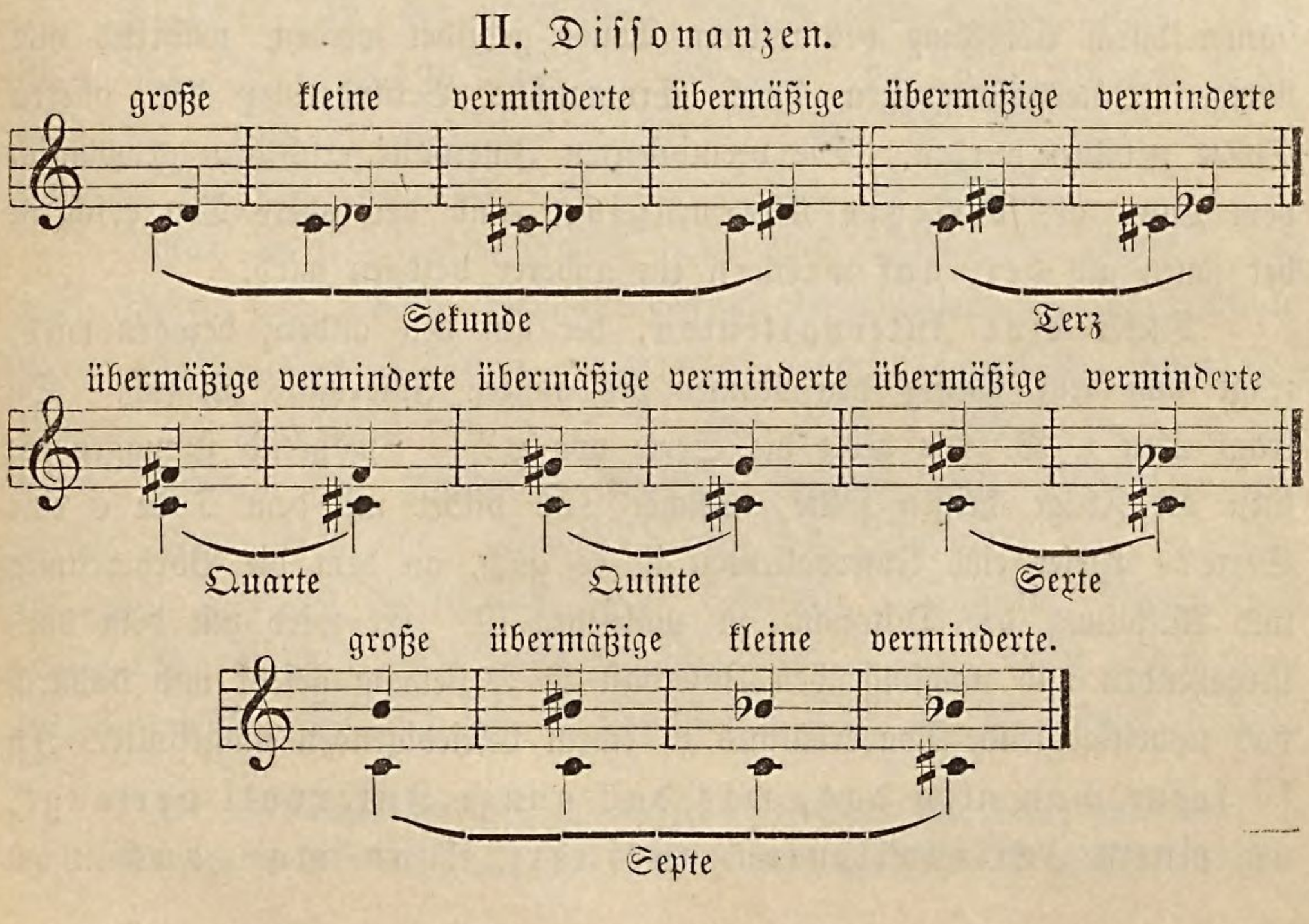
### a. Vollkommene.




### b. Unvollkommene.




## II. Dissonanzen.



Bei der Versetzung bleiben die Konsonanzen Konsonanzen und die Dissonanzen Dissonanzen.

Die reine Quarte verlangt in harmonischen Tonverbindungen hin und wieder eine ähnliche Behandlung wie eine Dissonanz. Dies hat Veranlassung gegeben, sie zu den Dissonanzen zu zählen. Da sie aber durch Versetzung der reinen Quinte entsteht, muß sie notwendig Konsonanz sein. Die Lehre von den Vorhalten wird hierüber nähere Erklärung geben.

Obwohl, wenn von Konsonanzen oder von Dissonanzen die Rede ist, stets zwei in Beziehung zu einander stehende Töne ins Auge zu fassen sind, somit nur von dissonierenden Intervallen, nicht aber von dissonierenden Tönen gesprochen werden kann, so kommt es doch häufig vor, daß unter der Bezeichnung „Dissonanz" nur ein Ton und zwar in der Regel der obere Ton eines dissonierenden Intervalles verstanden wird.

An jedem Intervall unterscheidet das musikalische Ohr:

1. den Ton, auf welchen der andere bezogen wird und
2. den Ton, der auf den andern bezogen wird.

Gewöhnlich wird der obere Ton auf den unteren bezogen, doch nicht immer. Wird das Intervall chromatisch verändert, vergrößert oder verkleinert, so wird diese Änderung in der Regel an dem Ton vorgenommen, der auf den zweiten Ton bezogen wird, er mag nun oben oder unten sein. Daher kommt es auch, daß die verminderten Intervalle fast immer durch Erhöhung des unteren Tones gebildet werden, während alle übrigen Intervallengrößen durch chromatische Veränderung des oberen Tones gebildet werden. Die verminderten Intervalle erscheinen gewöhnlich dem Ohre als versetzte übermäßige, und der obere Ton erscheint bei ihnen als der, auf welchen ein anderer bezogen wird.

Dieser eine Intervallenton, der auf den andern bezogen wird, trägt nun sehr häufig den Namen des ganzen Intervalls an sich. So fragt man z. B. wie heißt die Sexte von c? — während strenggenommen die Frage heißen sollte, welcher Ton bildet mit dem Tone c eine Sexte? Dieser eine Intervallenton ist es auch, an dem die Vorbereitung und Auflösung der Dissonanz zu vollziehen ist. Er wird mit dem vorhergehenden und nachfolgenden Intervall in Beziehung gesetzt und dadurch das unbefriedigende Tonverhältnis zu einem befriedigenden umgestaltet. In so ferne man also das, was das ganze Intervall verlangt, an **einem** Intervallenton ausführt, kann man auch von

**dissonierenden Tönen** sprechen. Man versteht darunter immer **die** Töne der dissonierenden Intervalle, welche auf die andern bezogen **werden.**

Aufgaben:

1. Welche Töne bilden mit dem Ton g eine große Sekunde, eine kleine Terz, eine verminderte Quinte und eine übermäßige Sexte?
2. Der Ton es soll der untere Ton von lauter großen Intervallen sein bis zur Oktave! Wie heißen diese oberen Töne?
3. Wie heißen die reinen Quinten von d, a, fis, b, as, f?
4. Mit den Tönen f, g, a, h, cis, es, ges, as sind sämtliche große Intervalle, von der Prime bis zur Oktave, zu verbinden!
5. Auf den Tönen es, as, cis, dis sind reine, übermäßige und verminderte Quinten, große, kleine, übermäßige Sexten und Septen darzustellen!
6. Wie heißen sämtliche übermäßige Intervalle bis zur Oktave von den Tönen a, d, g, c, f, b, es?
7. Welche Töne bilden mit dem Tone h große Unterintervalle?
8. Die reinen Unterintervalle von g sind zu nennen!
9. Um wie viel sind die großen Intervalle größer als die verminderten?
10. Wie kann man aus übermäßigen — verminderte Intervalle machen?
11. Um wie viel müssen die kleinen Intervalle vergrößert werden, um übermäßig zu werden?
12. Man nenne und notiere eine Anzahl enharmonischer Intervalle?

## § 17.

## Zur Akustik.*)

Akustik, ein der griechischen Sprache entnommenes Wort, nennt man die Lehre vom Schall, und zwar die Lehre von der Entstehung, von der Geschwindigkeit, von der Fortpflanzung und von der Reflexion oder Zurückwerfung des Schalls.

Schon im 6. Jahrhundert v. Chr. hatte Pythagoras entdeckt, daß zwei Saiten von gleicher Beschaffenheit und gleicher Spannung die vollkommenen Konsonanzen Oktave, Quinte, Quarte geben, wenn ihre Längen im Verhältnis von 1 zu 2, von 2 zu 3 und 3 zu 4 zu einander stehen. Die griechischen Musiker nahmen diese Messungen mit größter Genauigkeit vor. Das Monochord (Einsaiter) war das Instrument, das sie vornehmlich dabei benützten. Dasselbe bestand aus einem sehr einfachen Resonanzkasten, über welchem eine einzige Saite ausgespannt war, unter der sich ein Maßstab befand, der es möglich machte,

*) Für ein eingehenderes Studium sei empfohlen: Die Lehre von den Tonempfindungen von H. Helmholtz. Braunschweig bei Friedr. Vieweg & Sohn.

mit Hilfe eines Steges, die Saite genau zu halbieren, den dritten und vierten Teil derselben zu bestimmen.

Ließ man die Hälfte der Saite erklingen, so bildete der dadurch hervorgebrachte Ton die reine Oktave mit dem Ton der ganzen Saite.

Prime und Oktave mußten somit bezüglich der Länge ihres tongebenden Körpers in dem Verhältnis 1 zu 1/2 oder **2** zu **1** stehen.

Ließ man 2/3 der Saite erklingen, so ergab sich die reine Quinte. Prime und Quinte zeigten somit in bezug auf die Größe ihres Tonkörpers das Verhältnis 1 zu 2/3 oder **3** zu **2**.

Die reine Quarte erhielt man, wenn der Steg so gesetzt wurde, daß nur 3/4 der Saite schwingen konnte. Prime und Quarte ergaben somit das Verhältnis 1 zu 3/4 oder **4** zu **3**.

Erst im 17. und 18. Jahrhundert wurde auf den Entdeckungen des Pythagoras weiter gebaut. Man hat für die unvollkommenen Konsonanzen, die große und kleine Terz, die Zahlenverhältnisse **5** zu **4** und **6** zu **5** den schon bekannten Verhältnissen angefügt, ging von den Längen- oder Größen-Verhältnissen zu den Verhältnissen der Schwingungszahlen über und hat den Satz gefunden und aufgestellt:

Die Zahl der Schwingungen steht zur Länge des Tonkörpers in umgekehrtem Verhältnis.

Die Schwingungszahlen der konsonierenden Intervalle müssen nach dem Dargelegten folgende Verhältnisse ergeben:

Prime zur Oktave 1 zu 2.
„ „ Quinte 2 zu 3.
„ „ Quarte 3 zu 4.
„ „ großen Terz 4 zu 5.
„ „ kleinen Terz 5 zu 6.

Viele und mannigfache Versuche mußten angestellt werden, bis man zu diesen bestimmten Resultaten kam. Ein vortreffliches Mittel zur Darstellung dieser Grundverhältnisse ist die Sirene, ein physikalisches Instrument, auf das wir später zurückkommen werden.

Außer den angeführten Intervallen gehören auch noch die kleine und die große Sexte zu den Konsonanzen. Die kleine Sexte ist die umgekehrte große Terz, die große Sexte, die umgekehrte oder versetzte kleine Terz. Das Schwingungsverhältnis beider Intervalle muß demnach folgendes sein:

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| Prime | : | große Terz | : | Oktave |
| 4 | : | 5 | : | 8 |
| | | Prime | : | kleine Sexte |
| | | 5 | : | 8 |
| Prime | : | kleine Terz | : | Oktave |
| 5 | : | 6 | : | 10 |
| | | Prime | : | große Sexte |
| | | 6 | : | 10 |
| | | 3 | : | 5 |

Das Schwingungsverhältnis der Prime zur kleinen Sexte ist somit 5 zu 8, das der Prime zur großen Sexte 3 zu 5.

Die Schwingungsverhältnisse sämtlicher konsonierender Intervalle einer Oktave, mit Ausschluß der kleinen Sexte, lassen sich alle durch die ganzen Zahlen 1 bis 6 ausdrücken. Die kleine Sexte ist auch die unvollkommenste Konsonanz.

Es galt von jeher für ein Geheimnis von großer Bedeutung, daß die Töne der Konsonanzen in so einfachen Schwingungsverhältnissen zu einander stehen. Auch eingehende Forscher der mathematischen und physikalischen Wissenschaften konnten sich diese Erscheinung nicht anders erklären, als daß eben die Seele an einfachen Verhältnissen einen größeren Gefallen finde, als an zusammengesetzten und verwickelten. Dabei gab man sich zufrieden, bis in der neuesten Zeit Professor Helmholtz in Berlin nachwies, daß der verschiedenartige Eindruck der Konsonanz und Dissonanz nicht bloß in der Eigenartigkeit der sie hervorrufenden Reize der Außenwelt, sondern auch in der innern Beschaffenheit des Ohres begründet sei. Welche Vorgänge im Ohr den Unterschied zwischen beiden fühlbar machen, kann hier nicht weiter erörtert werden, und wir verweisen nochmals auf das schon erwähnte Helmholtzsche Werk.

## Entstehung der Konsonanz und der Dissonanz.

Gottfried Weber und Marx haben die Lehre der Konsonanzen und Dissonanzen als unwesentlich, oberflächlich, müssig, unnütz, nur als eine Plage des Schülers verworfen. Sie gingen von der Annahme aus, einen in der Natur begründeten Unterschied zwischen Konsonanz und Dissonanz gebe es nicht. Nachgewiesen war derselbe damals allerdings nicht. Aber jeder fühlt, daß der Eindruck, den konsonierende und dissonierende Intervalle machen, ein verschiedener ist. Professor Helmholtz und Dr. Eduard Krüger (System der Tonkunst. Leipzig, Breit-

kopf & Härtel) haben denn auch den Nachweis geliefert, daß die Verschiedenheit der Konsonanz und der Dissonanz keine von Menschen erfundene, sondern eine in der Natur begründete ist, obwohl „alles, was der menschlichen Tonkunst eigen, von dem Menschen auch ausgegangen ist, der die Natur bereits verändert hat". (Crüger.)

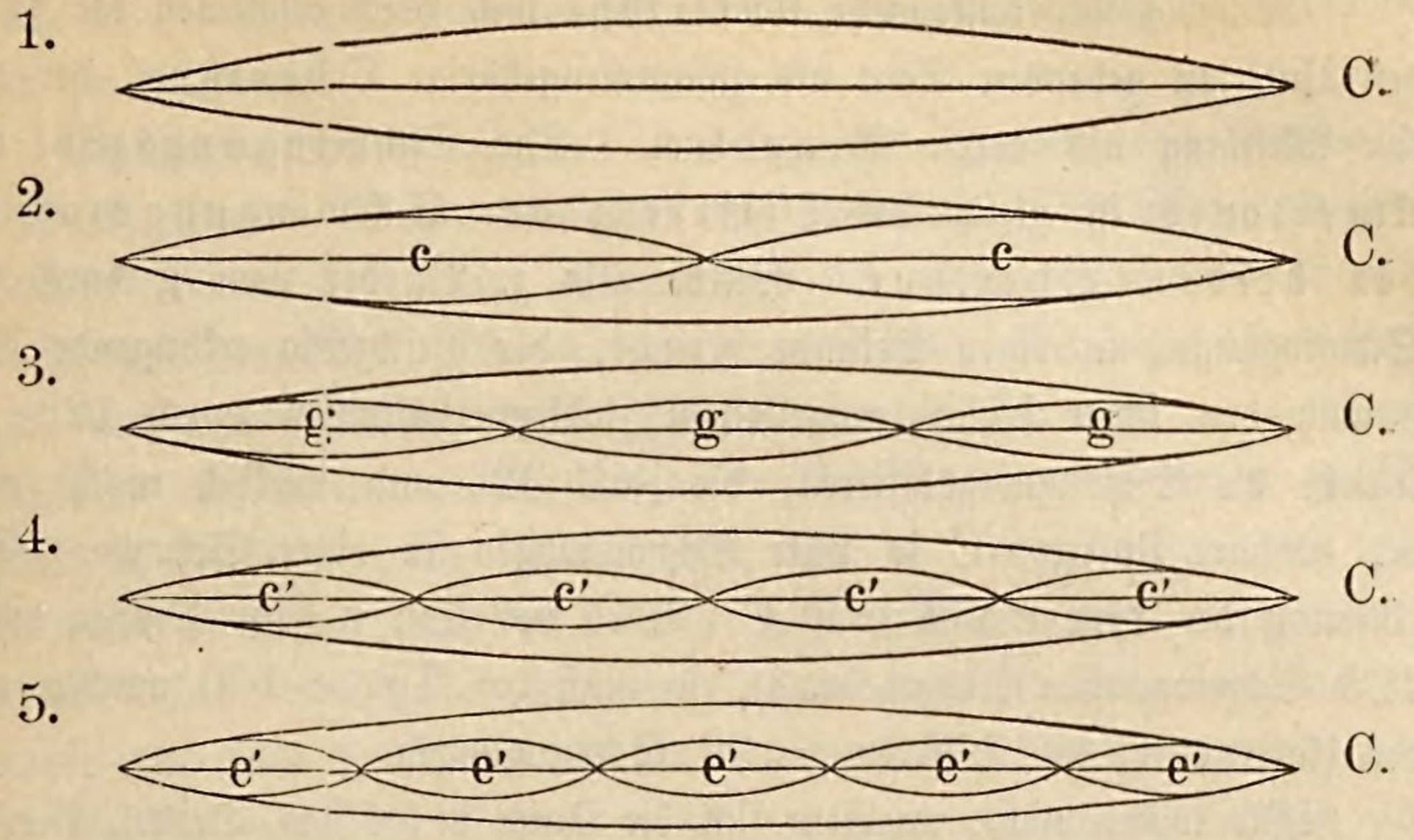
Die Wissenschaft spricht von Naturtönen und Naturharmonien und hat damit die Erscheinung im Auge, daß ein Instrument, wenn es in Schwingungen versetzt wird, nicht bloß einen Ton, sondern eine ganze, unwandelbar bestimmte Reihe von Tönen erzeugt. Außer dem eigentlichen Ton des Instrumentes, den wir Grundton nennen wollen, können wir noch dessen Oktave, Quinte und Terz vernehmen. Die Oktave ist allen Völkern bekannt. Der nächste Ton, der zum Mitklingen angeregt wird, ist die Quinte, eigentlich die Duodecime des Grundtons. Die Griechen und die Morgenländer erkennen nur Oktave und Quinte als Konsonanzen an.

Auf diese Erscheinung des Mitklingens läßt sich auch der Name Konsonanz zurückführen; er bezeichnet den Mitklang irgend eines gegebenen, bestimmten Tones. Alle mitklingenden Töne stehen zu dem **Grundtone**, der sie hervorgerufen hat und **unter sich** in konsonierenden Tonverhältnissen; sie bilden konsonierende Intervalle oder Konsonanzen.

Die Entstehung der Mitklänge läßt sich am Monochord am besten beobachten. Wird nämlich die Saite desselben in Schwingung versetzt, so kann man sehen und fühlen, daß sie sich in sich selbst teilt und zwar allmählich schwächer schwingend in 2, 3, 4, 5 gleiche Teile, so daß man also fünf verschiedene Schwingungsgrößen unterscheiden kann. Die größte Schwingung, der Schwung der ganzen Saite (1) giebt den Grundton, die Schwingungen der beiden Hälften (2) dessen Oktave, die Schwingungen der Drittel (3) die Duodecime (Quinte), die der Viertel (4) die Oktave der Oktave und die der Fünftel (5) deren Terz. (S. die nebenstehende Zeichnung!)

Die Schwingungen der ganzen Saite geben natürlich den stärksten Ton, den Grundton, dessen Name die Saite trägt.

Mit der Terz der 2. Oktave, hier e' ist die Zahl der mitklingenden Obertöne noch nicht abgeschlossen. Ausgespielte Klavier- oder Kontrabaßsaiten lassen noch eine Anzahl anderer Töne, die Obertöne der Obertöne vernehmen, also die Oktave, Quinte, Terz von g und e. Die ersten




Obertöne sind dann als Grundtöne aufzufassen. Übrigens sind die Obertöne der Obertöne nur mit Hilfe künstlicher Instrumente wahrnehmbar. Da die zweiten Obertöne mit dem ursprünglichen Grundton dissonieren (so ist z. B. ein Oberton von e — der Ton gis, welcher mit dem ursprünglichen Grundton C eine übermäßige Quinte bildet), so könnte man die Richtigkeit der Erklärung der Konsonanz durch „Mitklang" bestreiten, obwohl sich auch annehmen läßt, daß z. B. der Ton gis nicht durch den Ton C, sondern durch den Oberton e zum Mitklingen veranlaßt wird. Eine den Obertönen entgegengesetzte Erscheinung bestätigt indes dieselbe.

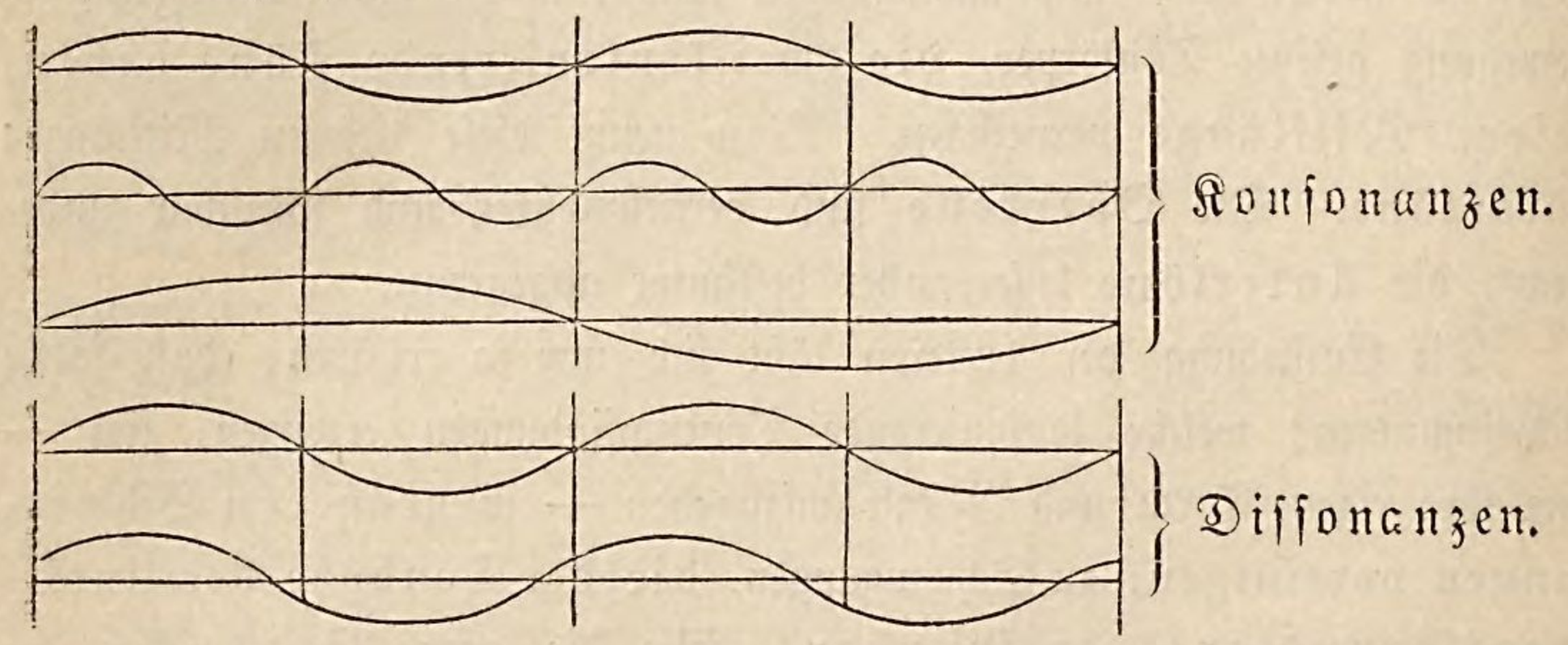
Während ein Tonkörper nur höhere Mitklänge hervorbringen kann, da er sich in sich selber teilt und also nur kleinere Schwingungen neben den Hauptschwingungen macht, lassen zwei gleichzeitig in Bewegung gesetzte Tonkörper, die zwei konsonierende Töne geben, tiefere Mitklänge vernehmen. Man nennt diese tieferen Mitklänge: Untertöne. Die Obertöne sind vernehmbarer und scheinbar unbegrenzt, die Untertöne leiser, aber bestimmt abgegrenzt.

Die Entstehung der letzteren läßt sich nur so erklären, daß solche Schwingungen, welche konsonierende Tonempfindungen erzeugen, sich — ohne ihre eigene Form und Gestalt aufzugeben — zu größeren Schwingungen vereinigen, zu Schwingungen, die der Tonhöhe des Unter- oder Grundtones entsprechen. Wie die ganze Saite neben der ganzen Schwingung halbe Schwingungen, Drittel-, Viertel-, Fünftelschwingungen erzeugt, so erzeugen Drittel-, Viertel- und Fünftelschwingungen 2c. auch ganze Schwingungen.

Es giebt nur konsonante Untertöne und zwar erscheinen die zwei den Unterton gebenden Töne als zusammengehörige Obertöne, der untere Mitklang als deren Grundton. Die Schwingungszahl des Untertones ist gleich der Differenz der Schwingungszahlen der beiden Obertöne. Würde also z. B. der Ton g durch 96 Schwingungen in einer Sekunde erzeugt, der gleichzeitig erklingende Ton c nach den schon früher aufgestellten Zahlenverhältnissen durch 128, so ergiebt die Schwingungsdifferenz die Zahl 32, und wirklich macht auch der hörbare Unterton C so viele Schwingungen in einer Sekunde. Der Unterton der Töne c und e ist C. Wird der Ton c beispielsweise durch 128 Schwingungen hervorgebracht, so muß der Ton e 160 machen und der Unterton C die Differenz = 32 Schwingungen.

Wir wissen nicht, warum sich die Saite in Hälften, Drittel, Viertel, Fünftel teilt; wir wissen aber, daß sie sich so in sich selber teilt. Die Schwingungen der Konsonanzen bewegen sich infolge dessen um ein und dieselben Schwingungsaxen: denn so oft eine Schwingung des kleineren Tonkörpers endigt, endigt auch eine gleichgroße Teilschwingung des größeren Tonkörpers. Sie stören sich nicht in ihren Bewegungen, gehen gleichsam verträglich ein und denselben Weg und machen auch einen dementsprechenden Eindruck auf unser Ohr.

Anders ist es bei den Tonverhältnissen, die wir Dissonanzen nennen. Die schwingende Saite teilt sich in keine 7, 9, 11 gleiche Teile; die Schwingungen bewegen sich nicht um dieselben Axen; sie stören sich infolge dessen in ihrer Bewegung. Der Eindruck, den sie machen, ist mehr der der Unverträglichkeit, des Unfriedens und der mangelnden Übereinstimmung, z. B.:




## Berechnung der Schwingungszahlen.

Die Sirene ist das Instrument, das bei Berechnung der Schwingungszahlen gewöhnlich angewendet wird und dessen Einrichtung es möglich

macht, die Zahl der Schwingungen, welche den Ton hervorgebracht haben, sicher zu bestimmen.

Sie wurde von Cagniard de Latour erfunden, von Savart, Seebeck, Opelt, Dove verändert und verbessert. Die Sirene in ihrer einfachsten Form besteht im wesentlichen aus einer kreisrunden Scheibe von Pappe oder Blech, die mittelst einer Schnur oder eines Rades gedreht werden kann. Auf dieser Scheibe befinden sich noch 1—4 Kreislinien von verschiedener Größe, in deren Richtung die Scheibe in gleichen Abständen durchlöchert ist. Die Scheibe wird in Umlauf gesetzt und man bläst dann durch ein Röhrchen, dessen untere Öffnung ein wenig kleiner, als die Löcher der Scheibe und genau gegen einen der Kreise gerichtet ist. So oft nun eines der Löcher an der Mündung des Röhrchens vorbeigeht, wird die Luft unter der Scheibe durch den hinzugekommenen Luftstoß verdichtet, während, wenn ein nicht durchlöcherter Teil der Scheibe vorüberkommt, die Luft gehindert ist, auszutreten. Jedes einzelne Loch der Scheibe, welches unter der Röhre vorbeigeht, läßt einen Luftstoß austreten, erzeugt also eine Luftwelle. Wenn nun in dem Kreise, über welchem das Röhrchen sich befindet, 10 Löcher sind, so entstehen denselben entsprechend bei einmaligem Umdrehen 10 Luftwellen oder 10 Schwingungen, bei 10maligem Umdrehen 100 Schwingungen. Weiß man nun, wie oft sich die Scheibe in einer Sekunde gedreht hat, so darf man nur diese Zahl mit der Löcher-Zahl multiplizieren; das Produkt beider Zahlen gibt dann die Schwingungszahl, durch die der Ton hervorgebracht wurde.

Die sehr häufig gebrauchte mehrstimmige Sirene von Dove hat gewöhnlich vier Reihen von 8, 10, 12 und 16 Löchern. Die Reihe von 8 Löchern gibt einen Ton, den wir Prime nennen wollen. Die Reihe von 16 Löchern gibt dann die reine Oktave dieses Tones und die reine Quarte des Tones der 12 Löcher-Reihe. Die Reihe von 12 Löchern gibt die reine Quinte. Die Reihe von 10 Löchern gibt die große Terz und die Reihe von 12 Löchern die kleine Terz des Tones der 10 Löcher-Reihe.

Es ergeben sich somit folgende Grundverhältnisse:

Oktave: 8 zu 16 oder **1** zu **2.**
Quinte: 8 zu 12 oder **2** zu **3.**
Quarte: 12 zu 16 oder **3** zu **4.**
große Terz: 8 zu 10 oder **4** zu **5.**
kleine Terz: 10 zu 12 oder **5** zu **6.**

Mit Hilfe dieser Grundverhältnisse werden wir nun die Schwin-

gungszahlen der Töne der Subcontraoctave, oder wie sie auch genannt wird, der 32füßigen Octave (weil ihr tiefster Ton C durch eine 32′ lange Orgelpfeife erzeugt wird) berechnen.

Der tiefste Ton wird, wie wir angenommen haben, durch **16** Doppel-Schwingungen erzeugt. Es ist das C der Subcontraoctave. Seine Octave, das Contra C, macht noch einmal so viele Schwingungen, also **32.** Seine Quinte macht 1½mal so viele Schwingungen, nämlich 16 und 8 = **24.** Seine Quarte macht 1⅓mal 16 Schwingungen, 16 und 5⅓ = **21⅓.** Die große Terz macht 1¼mal 16 Schwingungen, 16 und 4 = **20.** Die große Sexte macht 1⅔mal 16 = 16 und 10⅔ = **26⅔** Schwingungen.

Die große Terz, das Subcontra E, macht 20 Schwingungen; seine reine Quinte, das Subcontra H, demnach 1½mal 20 = **30** Schwingungen, dessen kleine Terz, das D in der Contra-Octave, macht 1⅕mal 30 = 36 Schwingungen, dessen Unter-Octave, das D in der Subcontraoctave, die Hälfte, also **18** Schwingungen.

Die ursprünglichen Töne der Subcontra-Octave werden somit durch folgende Schwingungszahlen hervorgebracht:

| | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| C | durch | 16 | Schwingungen | G | durch | 24 | Schwingungen |
| D | „ | 18 | „ | A | „ | 26⅔ | „ |
| E | „ | 20 | „ | H | „ | 30 | „ |
| F | „ | 21⅓ | „ | C | „ | 32 | „ |

Da die Schwingungszahlen der nächsthöheren Octave immer doppelt so groß sind, als die der tieferen, so darf man diese nur immer mit 2 multiplicieren; um die Schwingungszahlen der nächst tieferen Octave zu finden, muß immer mit 2 dividiert werden. Mit Hilfe der oben angeführten Grundverhältnisse lassen sich auch die chromatischen Töne nach ihren Schwingungszahlen berechnen.

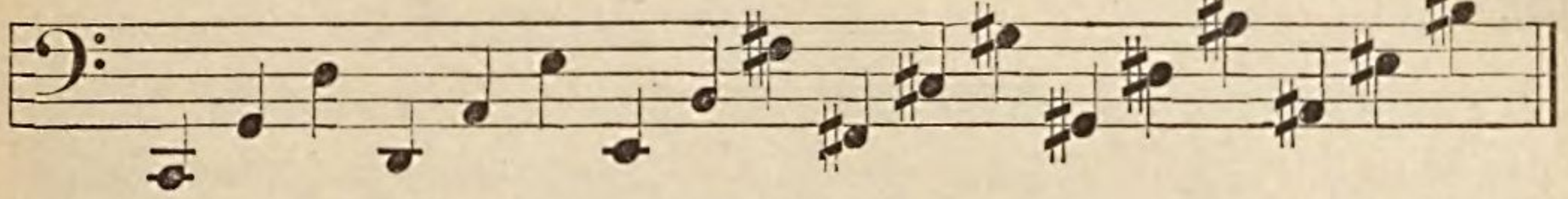
Eine andere Berechnungsweise der Schwingungszahlen ist die, daß man nur zwei der oben angeführten Grundverhältnisse, nämlich das der reinen Quinte und das der reinen Octave, als Norm für die Berechnung aller Töne annimmt.

Das Resultat ist ein nicht sehr verschiedenes.

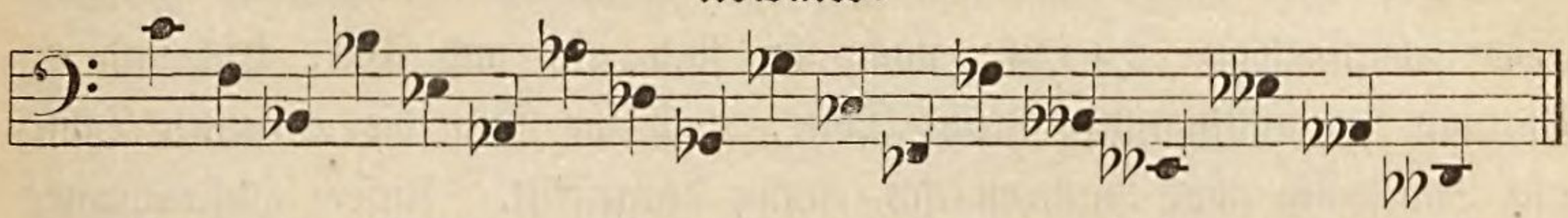
Der Weg, der dabei eingeschlagen wird, ist folgender: Man geht von einem beliebigen Ton aus zweimal eine reine Quinte aufwärts und dann eine reine Octave abwärts und wiederholt dies so lange, bis man bei dem enharmonischen Tone des Ausgangstones angekommen ist, und

umgekehrt, zweimal eine reine Quinte abwärts, dann eine reine Octave aufwärts und wiederholt dasselbe bis zum enharmonischen Ton des Ausgangstons.

Aufwärts:



Abwärts:



Nach dieser Berechnungsweise sind **enharmonische** Töne in bezug auf ihre Höhe einander nicht vollständig gleich. Die chromatisch erhöhten Töne sind immer etwas höher, als die chromatisch erniedrigten. So ist nach dieser Berechnung z. B. cis höher als des, his höher als c, deses tiefer als c, b tiefer als ais.

Man nennt den Unterschied, der sich bei solcher Berechnungsart zwischen dem letzten Ton und seiner enharmonischen Octave ergibt, das pythagorische Komma und zwar beim Berechnen nach aufwärts (zwischen c und his) oberes pythagorisches Komma, nach abwärts (zwischen c und deses) unteres pythagorisches Komma.

Wir berechnen nun die Töne der Subcontra-Octave und nehmen auch hier als feststehend an, daß der tiefste Ton derselben, das zweiunddreißigfüßige Contra C, durch 16 Schwingungen in einer Secunde hervorgebracht wird.

Macht das C 16 Schwingungen, dann macht das C **32**, das G $1^1/_2$mal 16 = **24** Schwingungen, das D $1^1/_2$mal 24 = **36** Schwingungen, dessen Unteroctave D die Hälfte, also **18** Schwingungen. Das eine Quinte höher liegende A macht $1^1/_2$mal 18 = **27** Schwingungen. Das eine Quinte höher liegende E macht $1^1/_2$mal 27 Schwingungen = **$40^1/_2$**, das eine Octave tiefer liegende E die Hälfte = **$20^1/_4$** Schwingungen. Das eine Quinte höher liegende H macht $1^1/_2$mal $20^1/_4$ = **$30^3/_8$** Schwingungen. Die Quarte macht $1^1/_3$mal so viele Schwingungen als die Prime, aber $^2/_3$mal so viele Schwingungen als die Octave, demnach macht F $1^1/_3$mal 16 oder $^2/_3$mal 32 = **$21^1/_3$** Schwingungen. Es ergeben sich so folgende Schwingungsverhältnisse:

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| C | macht | 16 | Schwingungen | E macht | $20^1/_4$ Schwingungen |
| D | „ | 18 | „ | F „ | $21^1/_3$ „ |

G macht 24 Schwingungen H macht 30 3/8 Schwingungen
A „ 27 „ C „ 32 „

Nach dieser Berechnungsmethode macht E 1/4 Schwingung, A 1/3 Schwingung und H 3/8 Schwingungen mehr, als nach der zuerst beschriebenen.

---

Die Anordnung unseres Tonsystems macht keinen Unterschied zwischen enharmonischen Tönen; nach ihr sind cis und des, his und c, gis und as vollkommen gleiche Töne, nach ihr sind die einzelnen Töne und Intervalle nicht mathematisch richtig dargestellt. Unsere Instrumente, wenigstens die Tasteninstrumente, sind also nicht so gestimmt, daß jeder Ton genau so viele Schwingungen macht, als die berechnende Akustik lehrt, sondern es findet hier eine bedeutende Abweichung statt.

Man nennt diejenige Stimmung eines Instrumentes, durch welche alle Intervalle des Dur- und Mollgeschlechtes vollkommen rein, d. h. rechnerisch richtig dargestellt werden, **mathematische Temperatur.**

Naturblasinstrumente, die Violinen und die menschliche Stimme lassen dieselbe annähernd zu, die meisten andern Instrumente aber nicht. Bei ersteren ist die Klangveränderung dem ausführenden Musiker überlassen, bei den Tasteninstrumenten aber besteht jeder Ton für sich; er kann weder höher noch tiefer gemacht werden, bleibt sich also unter allen Umständen gleich. Wollte man nun die mathematische Temperatur auf die Tasteninstrumente anwenden, dann dürfte jeder einzelne Ton nur einer Tonart angehören: der Ton cis ist nach der mathematischen Temperatur ein anderer, als der Ton des, der Ton d dürfte z. B. nicht A-dur und auch B-dur, Es-dur 2c. angehören. Das Wesentliche unserer Tasteninstrumente, worin sie sich von den übrigen Instrumenten unterscheiden, aber besteht darin, daß auf ihnen nicht einzelne Töne nach einander, nicht nur Melodieen zum Vortrag kommen, sondern daß, und das hauptsächlich, eine größere Anzahl von Tönen gleichzeitig, mit einander, d. h. Harmonieen angespielt und zu Gehör gebracht werden. Würde man nun akustisch rein stimmen, so wäre ein solches Zusammenspiel unmöglich. Alle Töne, deren Schwingungszahlen durch Berechnung von unten nach oben bestimmt werden, würden im Verhältnis zu den übrigen zu hoch, und alle Töne, deren Schwingungszahlen von oben nach unten berechnet werden, würden wiederum verhältnismäßig zu tief sein. Da muß nun ein Stimmungsverhältnis erzielt werden, das, wenn es auch

von der akustischen Reinheit abweicht, doch das Ohr nicht beleidigt und ein Zusammenspiel ermöglicht. Allen Tönen wird gleichmäßig etwas von ihrer Reinheit genommen, die zu hohen werden etwas tiefer und die zu niedrigen etwas höher gestimmt. Man nennt dieses Ausgleichen des Tonunterschiedes die **Temperierung** oder die **Temperatur** der Stimmung. Unsere Stimmung hat auch den Beinamen „gleichschwebend". **Gleichschwebende Temperatur** heißt sie deshalb, weil das Zuviel und das Zuwenig an Schwingungszahlen auf alle Töne und Intervalle gleichmäßig verteilt wird, auch deshalb, weil bei ihr innerhalb einer Tonordnung alle neben einander liegenden Töne **gleichweit** von einander entfernt sind.

Als Normalton wird beim Stimmen gewöhnlich das A der eingestrichenen Oktave angenommen.

Eine Versammlung deutscher Naturforscher im Jahre 1834 nahm für diesen Ton 440 Schwingungen in einer Sekunde an. Die Pariser Akademie hat vor mehreren Jahren für denselben Ton 437½ Schwingungen festgesetzt.

## § 18.

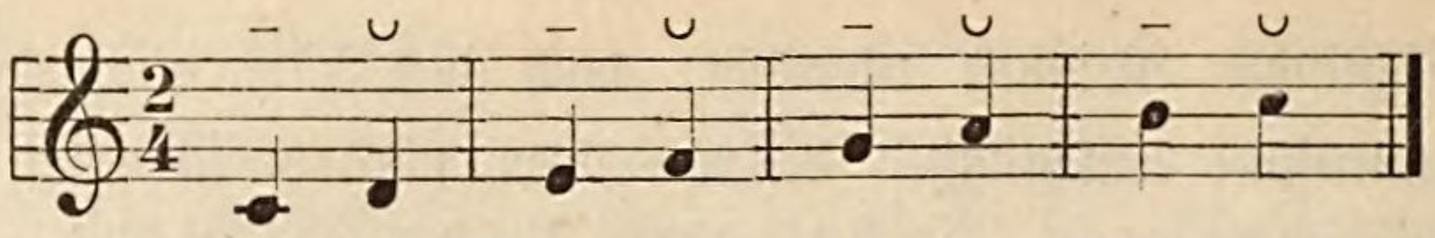
## Motiv, Gang, Satz, Periode.

Die Tonverbindung geschieht entweder so, daß die Töne mit einander erklingen, oder so, daß sie nach einander erklingen. Durch die erste Verbindungsweise entstehen Harmonieen oder Zusammenklänge, durch die zweite entstehen Melodieen. Melodie heißt die successive Tonverbindung nur dann, wenn sie dem Ohre als etwas Zusammengehöriges, als ein Ganzes erscheint, in welchem sich ein musikalischer Gedanke ausspricht. Unter Melodie versteht man demnach eine Tonreihe, die tonisch und rhythmisch geordnet ist. Die hauptsächlichste und wesentlichste Grundlage für alle Tonverbindungen bildet

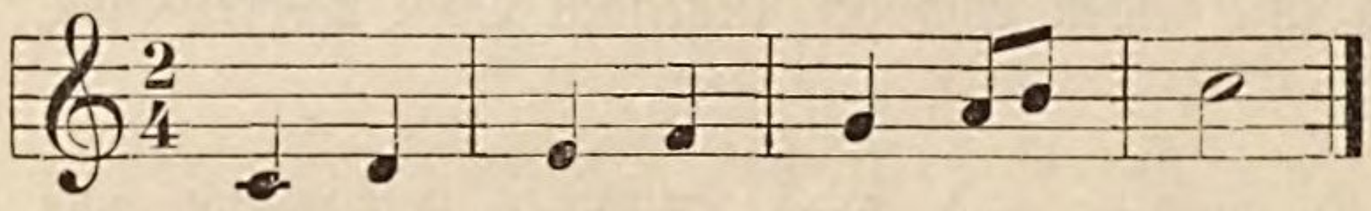
die diatonische Tonleiter.

Auch die chromatische Tonreihe kann, wenn auch nicht ohne Veränderung, Grundlage von melodischen Tonverbindungen werden.

Die diatonische Tonleiter bildet an sich schon eine Melodie; sie macht den Eindruck eines abgeschlossenen Ganzen.



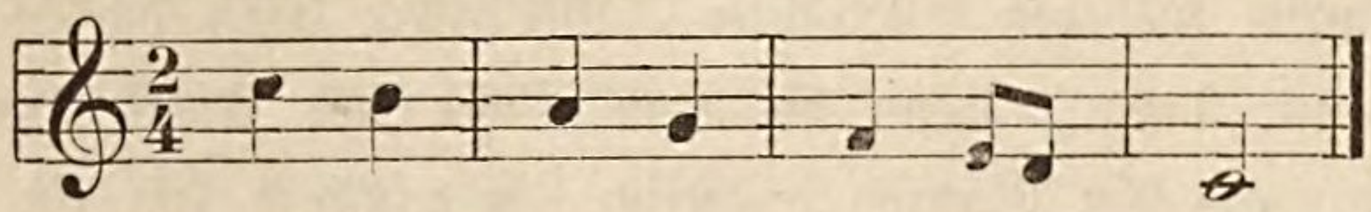
Wir haben hier die diatonische Dur-Tonleiter in ihrer einfachsten Gestalt. Sie trägt die beiden Erfordernisse einer Melodie, tonische und rhythmische Ordnung, an sich. Trotzdem aber vermissen wir etwas an ihr. Der Schluß erscheint uns zu matt und unentschieden, obwohl die Tonika den Schlußton bildet. Es kann dies nur daher kommen, daß der Schlußton auf ein leichtes Taktteil fällt. Ändern wir deshalb die Leiter rhythmisch so ab, daß dieser Übelstand beseitigt wird.



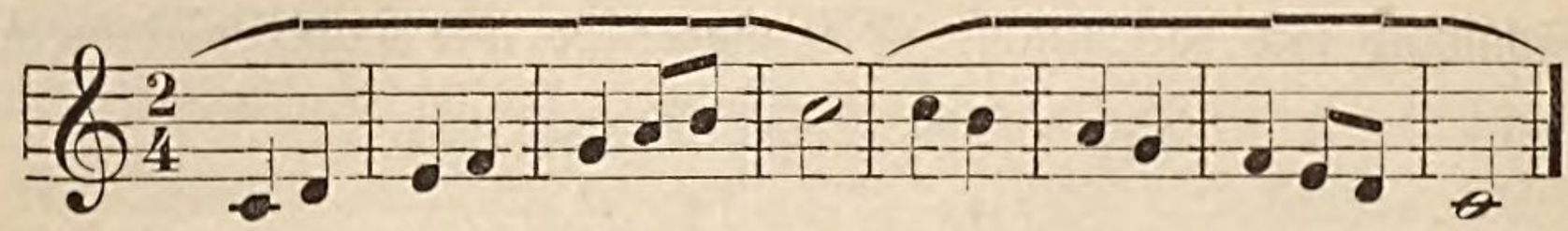
Der 6. und 7. Leiterton wurden in ihrem Werte um die Hälfte gekürzt und dem 8. Leiterton, der Tonika, wurde der letzte Takt ganz zugewiesen. Dadurch ist der Abschluß ein sehr befriedigender geworden. Wir sehen daran schon, daß die rhythmische Ordnung nicht bloß in der taktischen Einteilung besteht, sondern sich auch auf andere Dinge bezieht. Zwei Hauptpunkte, auf die man bei der rhythmischen Ordnung einer Melodie zu merken hat, sind der Anfang und der Schluß. Machen wir nicht die Tonika, sondern irgend einen anderen Leiterton zum Anfangs- oder zum Schlußton, das Ganze befriedigt uns nicht mehr in dem Maße und erscheint uns überhaupt nicht mehr als eine Einheit.

Eine rhythmisch und melodisch geordnete Tonreihe von kleinerem Umfang, die insbesondere befriedigend abschließt, nennt man Satz.

Wie die aufsteigende Tonleiter, bildet auch die fallende einen Satz:



Werden beide, die steigende und fallende Tonleiter, vereinigt, so erhalten wir eine höhere rhythmisch-melodische Einheit: eine Periode:



Wir haben hier zwei Sätze, die den Eindruck der Zusammengehörigkeit auf uns machen. Die Periode ist somit eine höhere rhythmisch-melodische Einheit, die aus zwei oder mehreren Sätzen besteht.

Eine Melodie ohne bestimmten und befriedigenden Abschluß heißt

Gang. Ist der Gang von längerer Dauer und besteht er hauptsächlich aus rasch auf einanderfolgenden Noten von gleichem Wert, so wird er Passage genannt. Eine Passage, die die diatonische, oder die chromatische Tonreihe zur Grundlage hat, heißt Laufer. Erfordert sie zu ihrer Ausführung große Fertigkeit, so nennt man sie Bravour=passage.

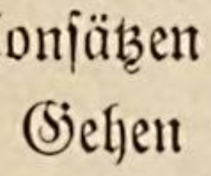
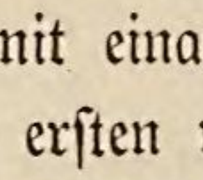
Gang, Satz und Periode sind die Grundformen aller rhythmisch=melodischen Tonverbindung.

Der Gang und der Satz entstehen durch Wiederholung eines Motivs oder durch Verbindung sich ähnlicher oder verwandter Motive.

## Motiv.

Abgesehen von der taktischen Anordnung und von der Geltung der Töne, ist jedes Tonstück, jede Melodie eine symmetrisch gegliederte Einheit. Eine Melodie, in der die verschiedensten rhythmischen und melodischen Figuren in bunter Aufeinanderfolge mit einander wechseln, ist ein Unding, ist musikalisch nicht denkbar. Fragt man sich, woher und wie es kommt, daß bei unseren Tonstücken, trotz großer Mannigfaltigkeit in den einzelnen Figuren, doch stets Einheit, Ebenmäßigkeit im ganzen wahrzunehmen ist, so wird man finden, daß dem ganzen Tongebilde eine aus zwei oder mehreren Tönen bestehende rhythmisch=melodische Tongruppe zu Grunde liegt, die durch unveränderte und veränderte Wiederholung zum Hauptinhalte des Ganzen wird. Man nennt eine solche Figur Motiv, d. h. Antrieb, Beweggrund.

Ein Tonstück würde einförmig werden, wenn man sich ganz streng an ein Motiv halten wollte. Es wechseln deshalb namentlich bei größeren Tonsätzen mehrere Motive mit einander ab. (Haupt= und Nebenmotiv.) Gehen wir zurück auf den ersten rhythmisch=melodischen Satz, den wir aufgestellt haben, die diatonische Dur=Tonleiter, so sehen wir, daß jeder Takt zwei Viertel und zwar in gleichmäßig steigender Tonfolge enthält. Alle Takte sind gleichsam dem ersten nachgebildet; der erste enthält das Motiv. Faßt man das Motiv nach seiner rhythmischen Gestaltung ins Auge, so spricht man von einem rhythmischen Motiv, wenn nach seiner Tonfolge von einem melodischen Motiv.

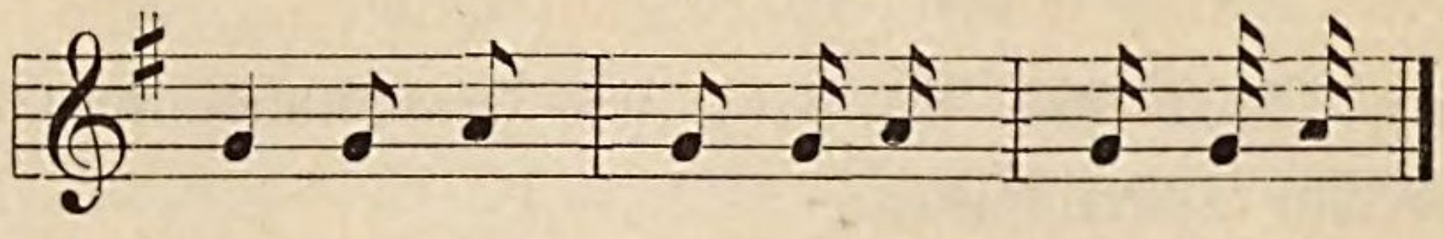
Das rhythmische Motiv des Dur=Tonleiter=Satzes ist demnach folgendes:  das melodische: 

Jedes Motiv kann verschiedenartig umgestaltet und gebraucht werden. Ähnliche Motive heißen verwandt.

Folgende Veränderungen können mit einem Motiv vorgenommen werden:

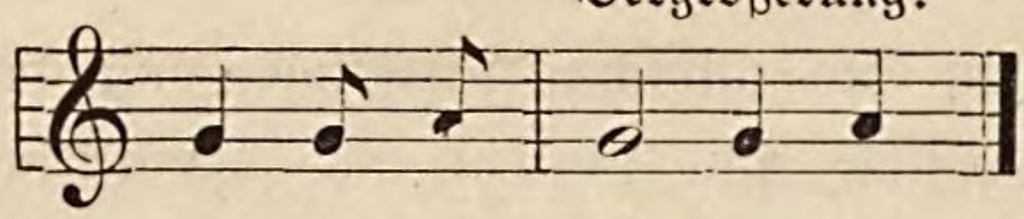
1. Das Motiv kann durch Noten kleinerer Geltung dargestellt werden. Man nennt dies die Verkleinerung desselben:

Verkleinert:



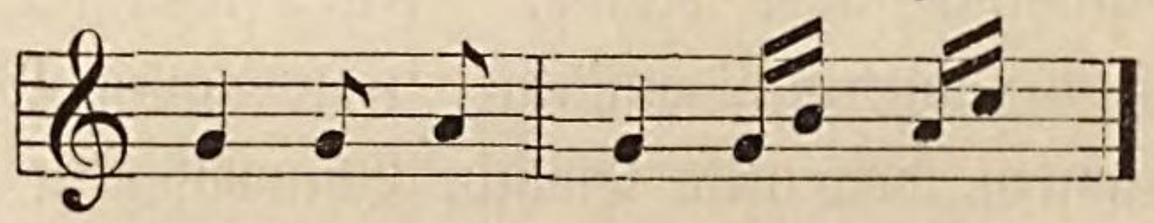
2. Das Motiv kann vergrößert, d. h. durch Noten größerer Geltung dargestellt werden:

Vergrößerung:



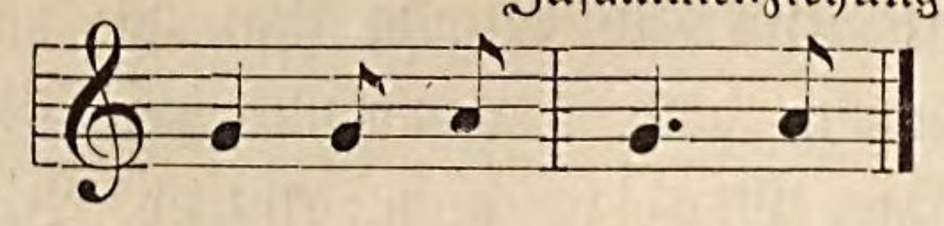
3. Ein oder mehrere Motivteile können gegliedert werden:

Gliederung:



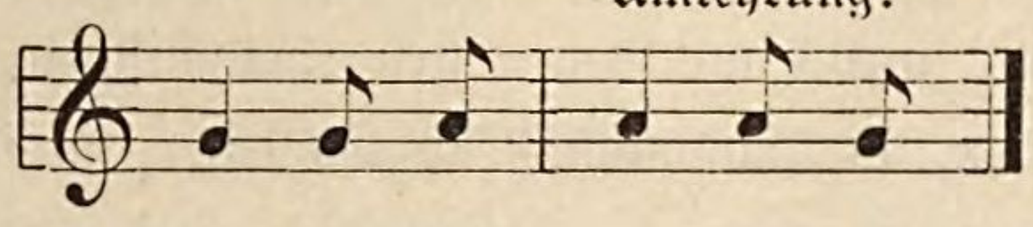
4. Motivteile können zusammengezogen werden:

Zusammenziehung:

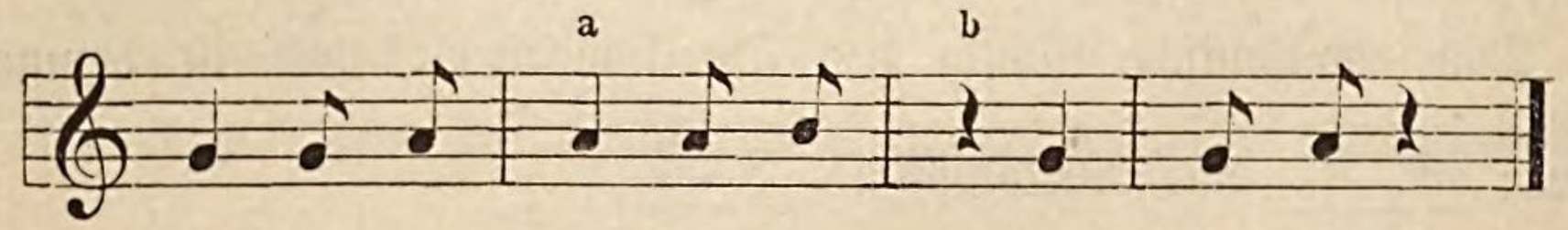


5. Das Motiv kann umgekehrt werden. Die Umkehrung bezieht sich aber gewöhnlich nur auf die Tonfolge, nicht auf den Rhythmus.

Umkehrung:



Außerdem können noch Veränderungen dadurch erzielt werden, daß das Motiv auf andere Tonstufen versetzt wird, d. h. auf anderen Tonstufen wiederholt wird (a), und daß es auf andere Taktzeiten verlegt wird (b):

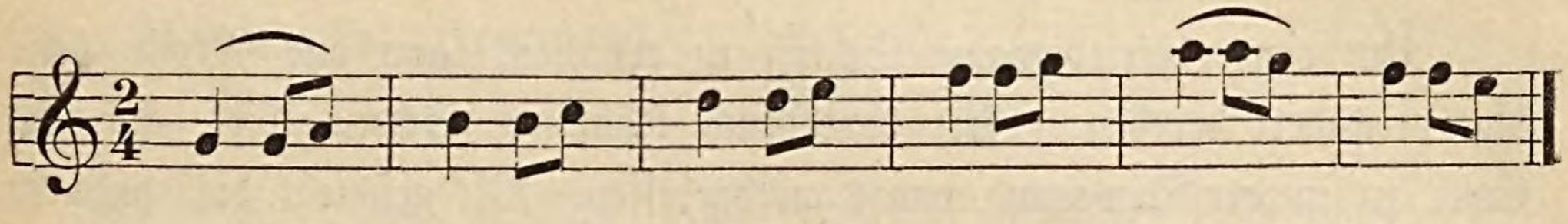


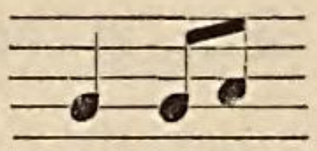

Das Motiv kann einen und kann auch mehrere Takte umfassen; es muß mindestens aus zwei Tönen bestehen.

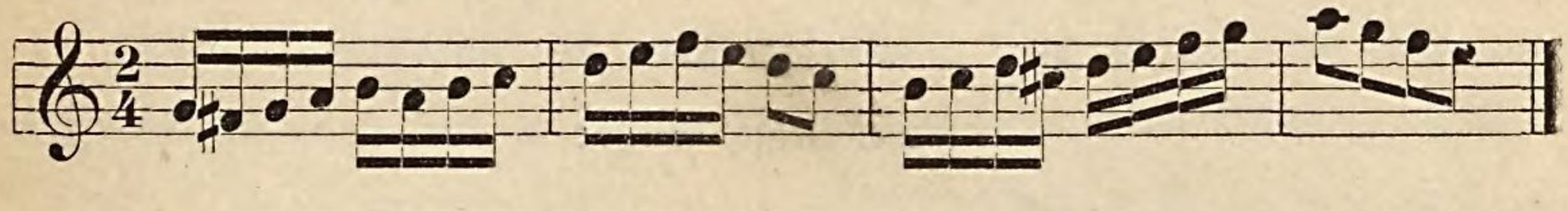
## Gang.

Eine Melodie ohne bestimmten Abschluß nennt man Gang; z. B.:

Motiv: Umgekehrt:

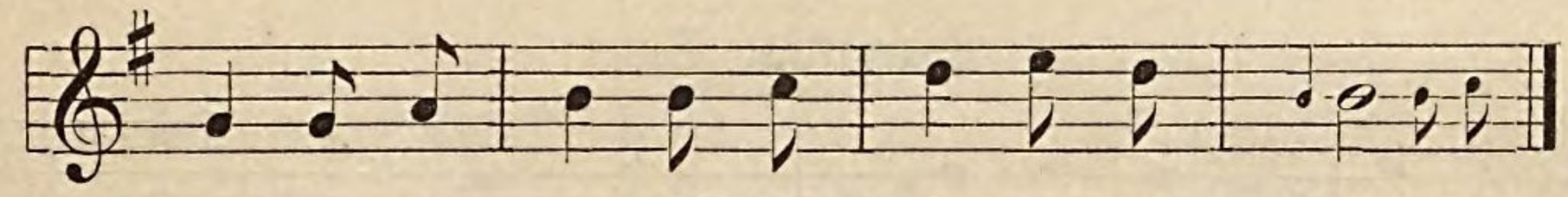


Das Motiv  wurde immer auf der dritten Stufe wiederholt — abwärts wurde das Motiv umgekehrt. Es ist indes nicht notwendig, daß man sich bei Bildung von Gängen an ein Motiv hält; es kann im Gegenteil hierin vollständige Freiheit stattfinden, z. B.:



## Satz.

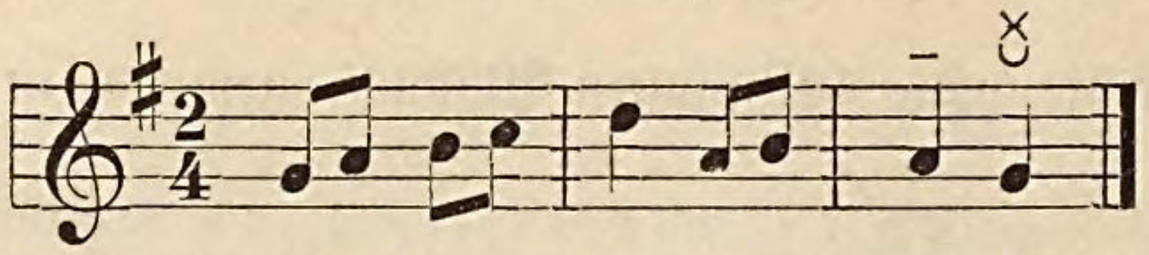
Der Satz unterscheidet sich wesentlich durch seinen bestimmten Abschluß vom Gang. Er macht den Eindruck einer abgeschlossenen Einheit, ist also selbständig. Er entsteht durch Wiederholung eines und desselben Motivs oder durch Verbindung verwandter Motive; z. B.:



Besonderes Augenmerk ist auf den Schluß zu richten. Das hier zu Grunde liegende Motiv ist unverändert zur Schlußbildung nicht geeignet. Um einen genügenden Abschluß zu erhalten, mußten die beiden letzten Motivteile weggelassen und deren Taktzeit dem ersten Motivteil zugeteilt werden. Der Abschluß erfolgte mit der Terz der Tonart. Er kann außerdem auch mit der Quinte und der Tonika geschehen. Am geeignetsten zur Schlußbildung ist die Tonika. Sie trägt mehr als die übrigen Töne das Gepräge der Ruhe an sich.

Der Schluß kann auf einem guten Taktteil, oder auch auf einem schlechten Taktteil erfolgen. Erstere Schlüsse heißen männlich und sind den letzteren wegen ihrer Entschiedenheit vorzuziehen. Die auf ein schlechtes Taktteil fallenden Schlüsse heißen weiblich; sie kommen seltener vor und haben etwas Weiches und Sentimentales an sich.

Weiblicher Schluß:

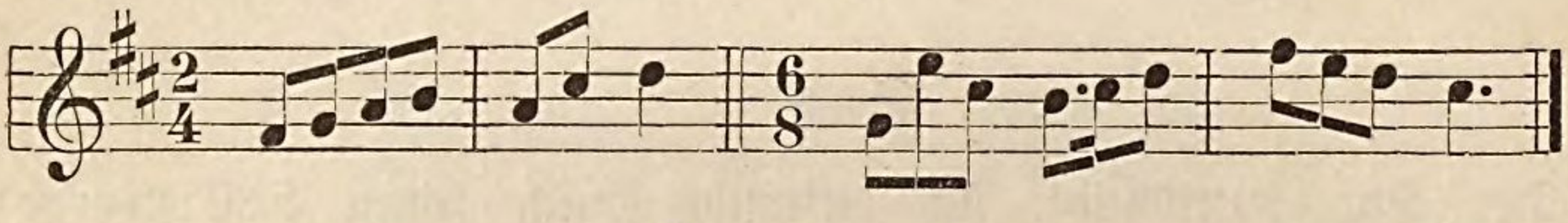


Um einen befriedigenden Schluß zu erhalten, kann das Motiv beliebig verändert werden. Bei rhythmisch-lebhaften Sätzen wird auf das Ende zu in der Bewegung etwas nachgelassen. Oft geschieht dies dadurch, daß das letzte Motiv ganz, oder zum Teil in der Vergrößerung auftritt.

Der gewöhnliche Umfang eines Satzes beträgt 4 Takte; ziemlich häufig sind auch 2- und 8taktige Sätze. Weniger oft kommen 3- und 6taktige Sätze vor, nur sehr selten 5- und 7taktige.

Beispiele:

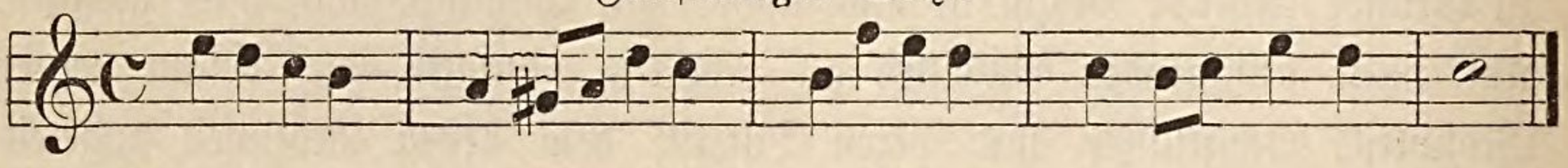
Zweitaktige Sätze:



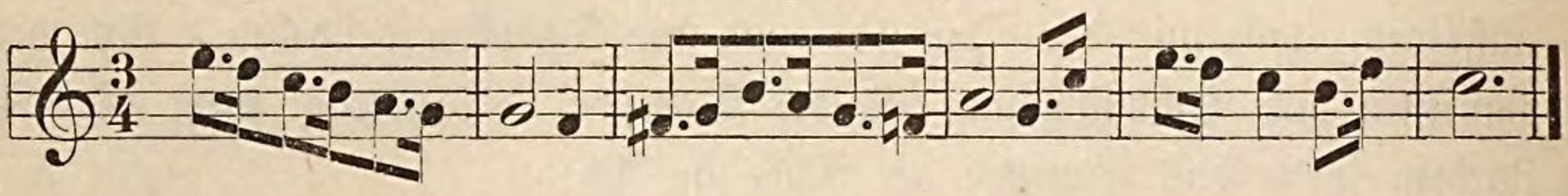
Dreitaktige Sätze:

Viertaktige Sätze:

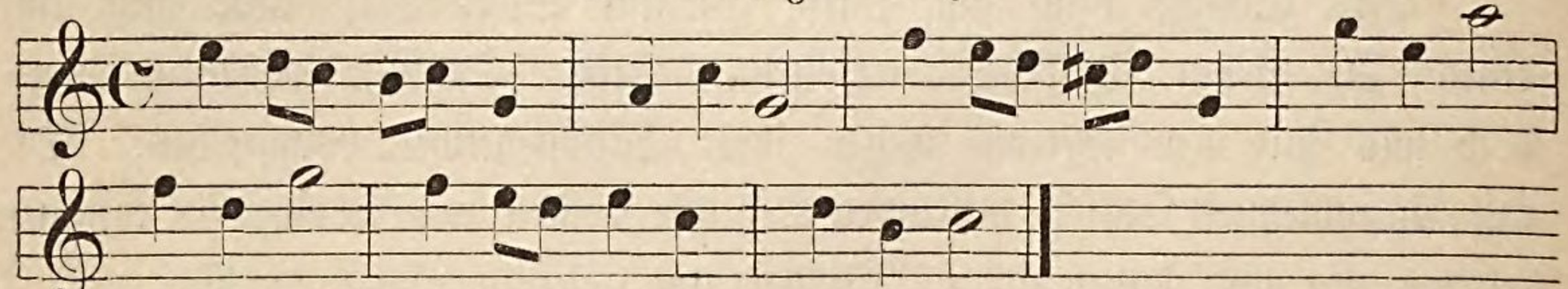
Fünftaktiger Satz:



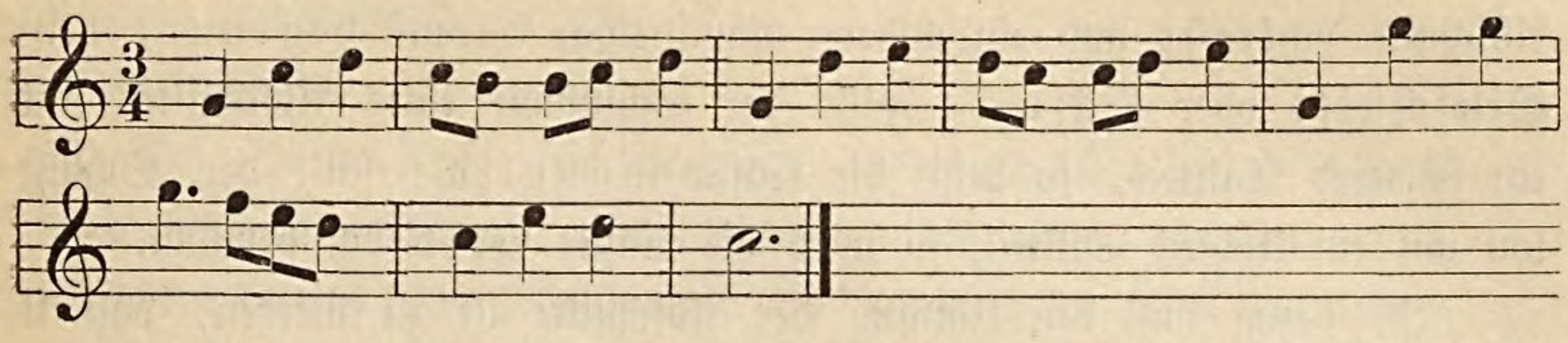
Sechstaktiger Satz:



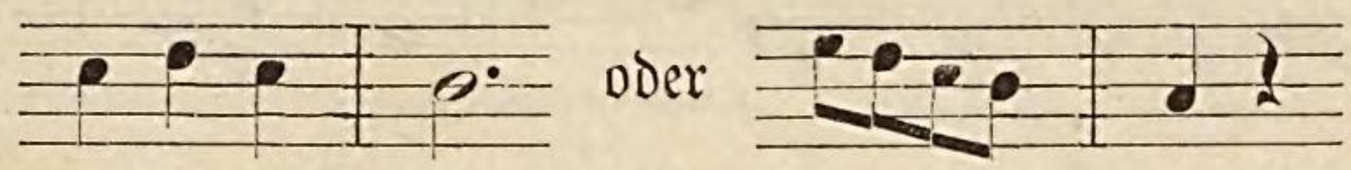
Siebentaktiger Satz:



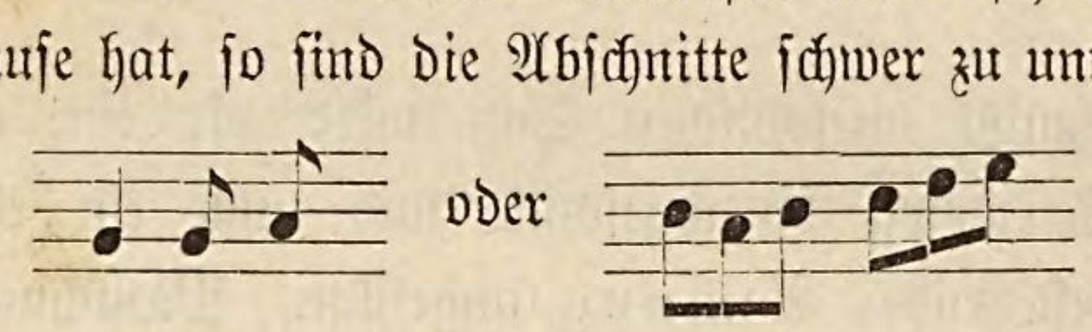
Achttaktiger Satz:



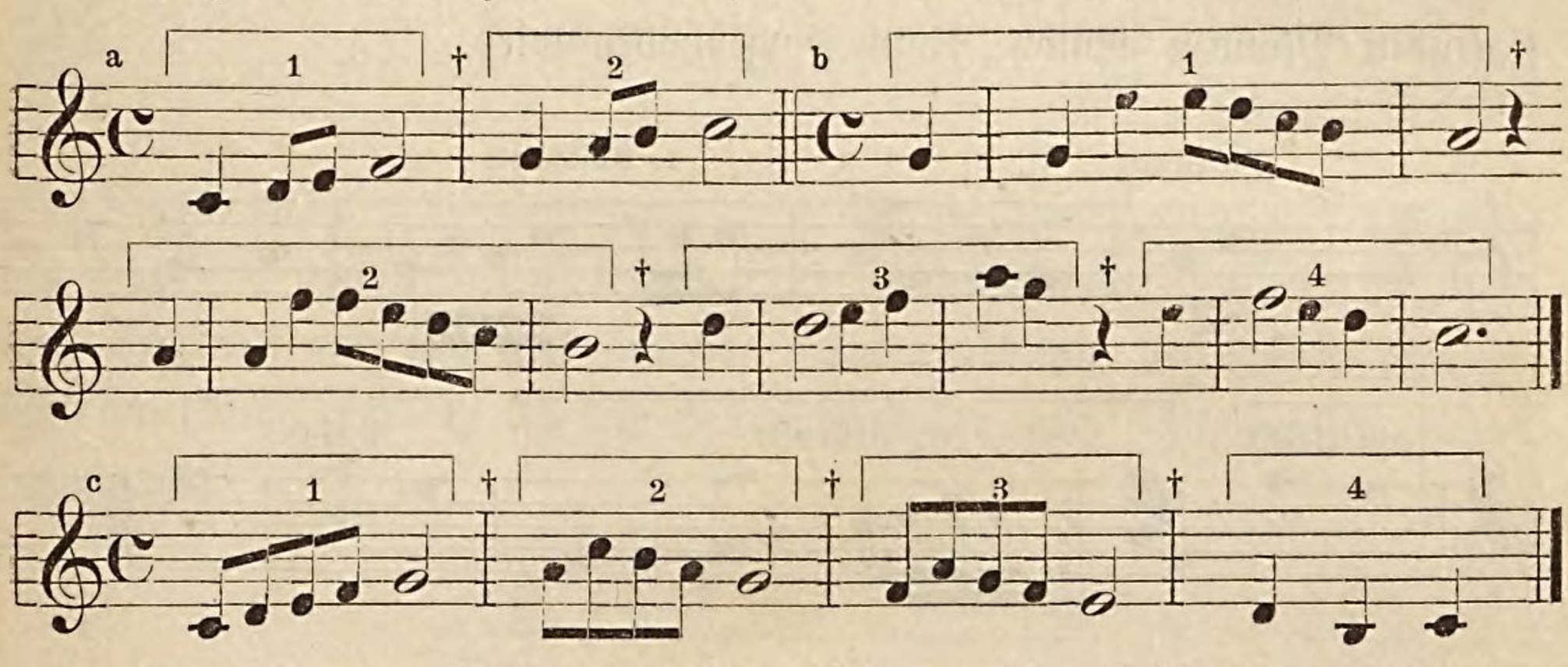
Größere Sätze zerfallen nicht selten in weniger selbständige Teile, die man Abschnitte nennt. Insbesondere ist dies der Fall, wenn das dem Satz zu Grunde liegende Motiv am Schlusse eine accentuierte Note von längerer Dauer hat; z. B.:



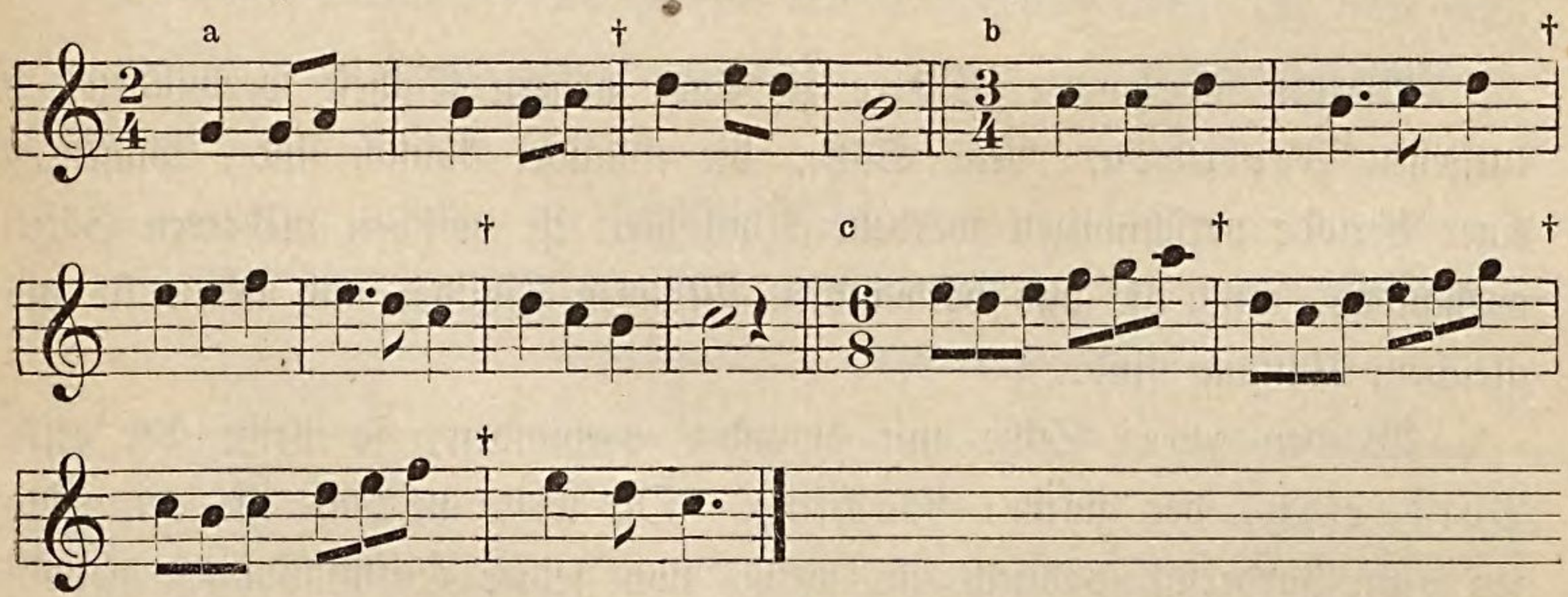

Wenn das Motiv mit einer accentlosen Note schließt und auch am Schlusse keine Pause hat, so sind die Abschnitte schwer zu unterscheiden; z. B.:




Folgende Sätze zerfallen leicht merklich in Abschnitte:



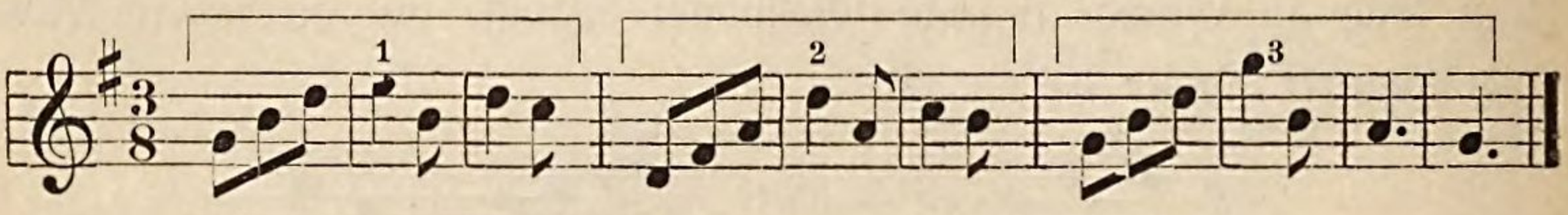

In folgenden Sätzen sind Abschnitte weniger fühlbar:




Die mit † bezeichneten Stellen sind die Endpunkte der Abschnitte.

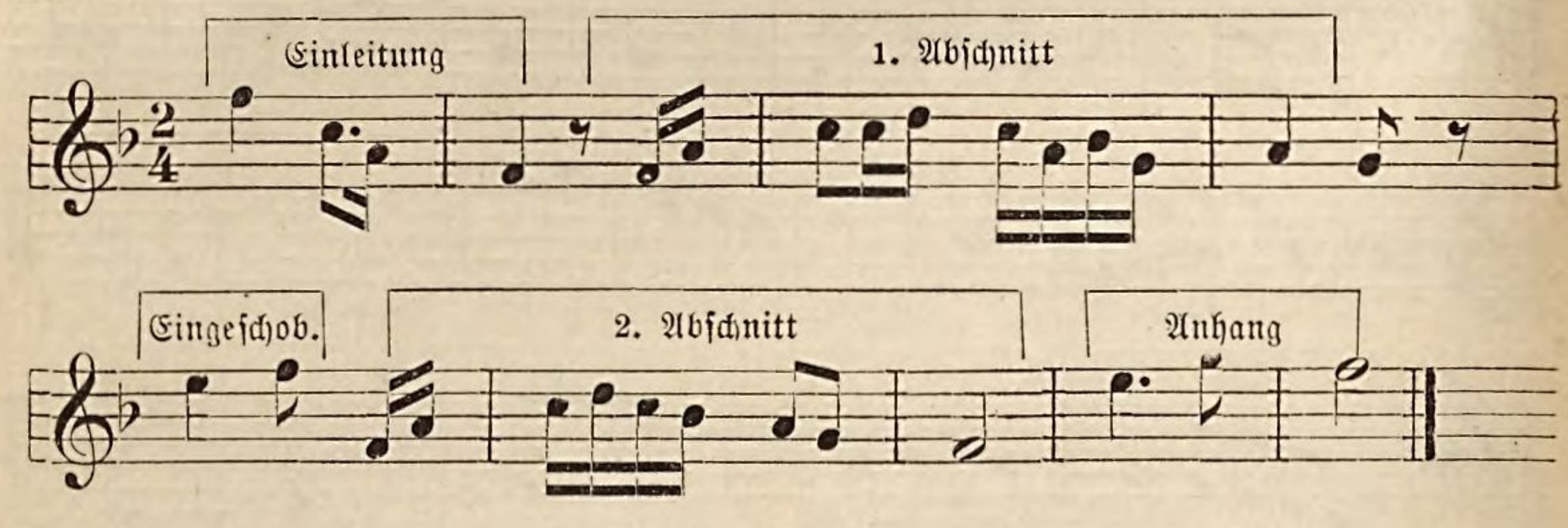
Die Trennungsstelle zweier Abschnitte oder der Punkt, wo ein Abschnitt schließt und ein anderer unmittelbar darauf beginnt, heißt Einschnitt oder Cäsur. Fällt der Schlußton eines Abschnittes auf ein schweres Taktteil, so heißt die Cäsur männlich; fällt der Schlußton auf ein leichtes Taktteil, so wird die Cäsur weiblich genannt.

In bezug auf den Umfang der Abschnitte ist zu merken, daß sie gewöhnlich gleich lang sind. Der letzte Abschnitt wird manchmal des Schlusses wegen verlängert, nämlich durch Vergrößerung des Motivs; z. B.:




Die beiden ersten Abschnitte haben je drei Takte, der dritte Abschnitt vier Takte.

Dem rhythmisch-melodischen Satz wird oft eine aus wenig Tönen bestehende Einleitung vorangeschickt und auch ein ebenfalls aus nur einigen Tönen bestehender Anhang angefügt. Manchmal wird der Satz dadurch vergrößert, daß zwischen zwei Abschnitten eine den zu Grunde liegenden Motiven ähnliche Figur eingeschoben wird.




## Periode.

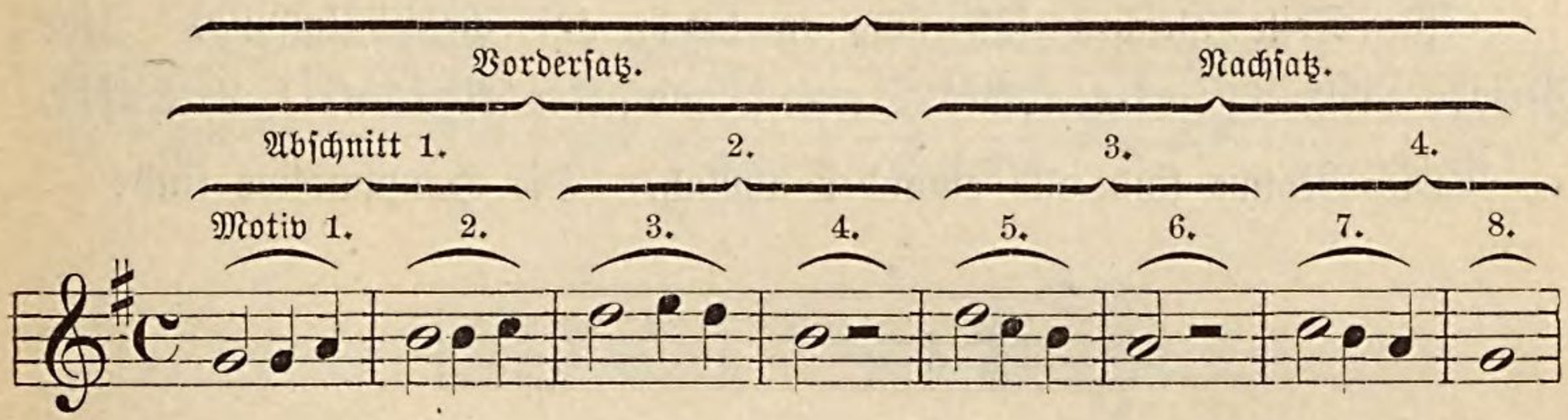
Werden mehrere Sätze zu einer höhern Einheit verbunden, so entstehen Perioden. Nur Sätze, die einander ähnlich sind, können zu einer Periode verschmolzen werden. Ähnlichkeit ist zwischen mehreren Sätzen vorhanden, wenn sie aus verwandten Motiven gebildet und wenn sie von gleichem Umfang sind.

Werden zwei Sätze mit einander verbunden, so heißt der erste: Vordersatz, der zweite: Nachsatz. Oft wird im Interesse des Ganzen dem Vordersatz dadurch ein wenig von seiner Selbständigkeit genommen, daß man ihn nicht vollständig befriedigend abschließt. Das Ohr

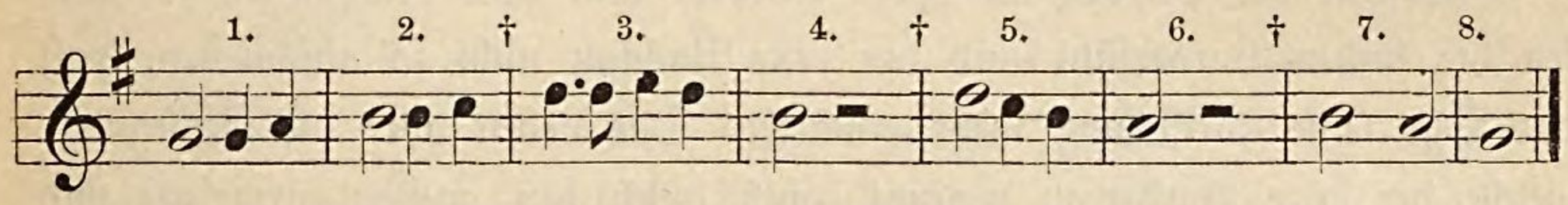
erwartet dann noch eine Fortsetzung und die beiden Sätze erscheinen nicht als zwei nebeneinandergestellte Ganze, sondern als zwei Hälften eines größeren Ganzen.

Die Zweierteilung der Perioden ist die gewöhnliche — das Ganze besteht aus zwei Sätzen, einem Vorder- und einem Nachsatz, oder aus zwei Vorder- und zwei Nachsätzen. Es können auch zwei Vordersätze und ein Nachsatz, zwei Nachsätze und ein Vordersatz 2c. zu einer Periode verbunden werden. Nachstehende Beispiele werden das Gesagte noch klarer machen:

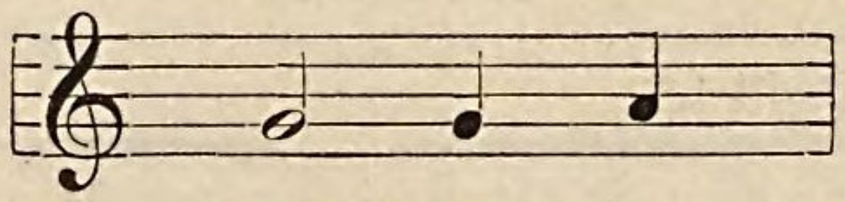
I. Periode.




II. Periode.

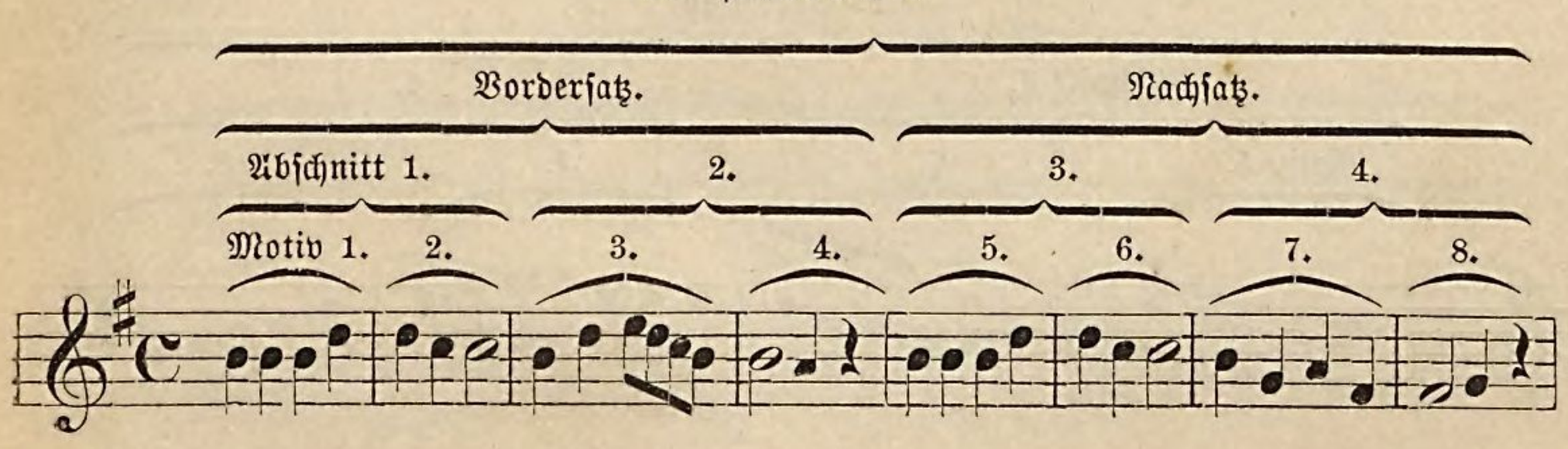



Vorstehender rhythmisch-melodischer Tonsatz besteht aus 2 Perioden, jede derselben aus zwei Sätzen, jeder Satz aus 2 Abschnitten, jeder Abschnitt aus zwei Motiven. Die Abschnitte der beiden Vordersätze sind kaum fühlbar, die der beiden Nachsätze aber sehr merklich. Das Hauptmotiv ist

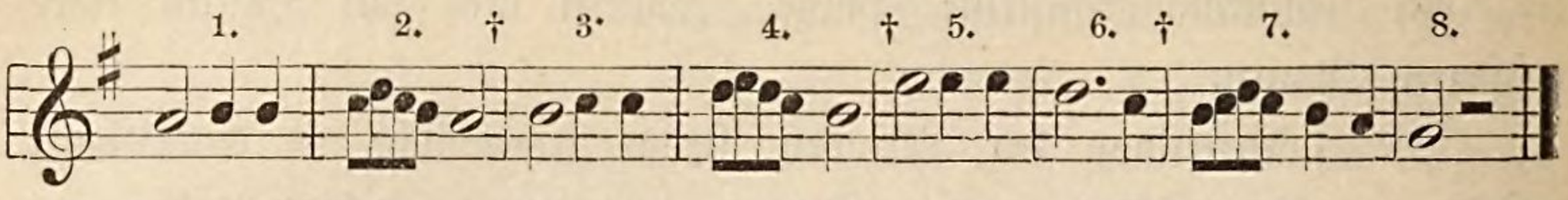


In den Nachsätzen tritt es in der Umkehrung auf. In dem vorletzten Takt wird durch die beiden halben Noten der Eindruck der Ruhe herbeigeführt.

I. Periode.



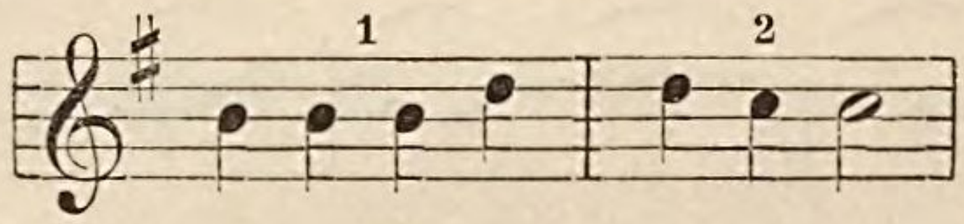
## II. Periode.




Auch an diesem Tonsatz zeigt sich die Zweierteilung. Er besteht aus 2 Perioden, jede derselben aus
2 Sätzen, jeder Satz aus
2 Abschnitten, und jeder Abschnitt aus
2 Motiven.

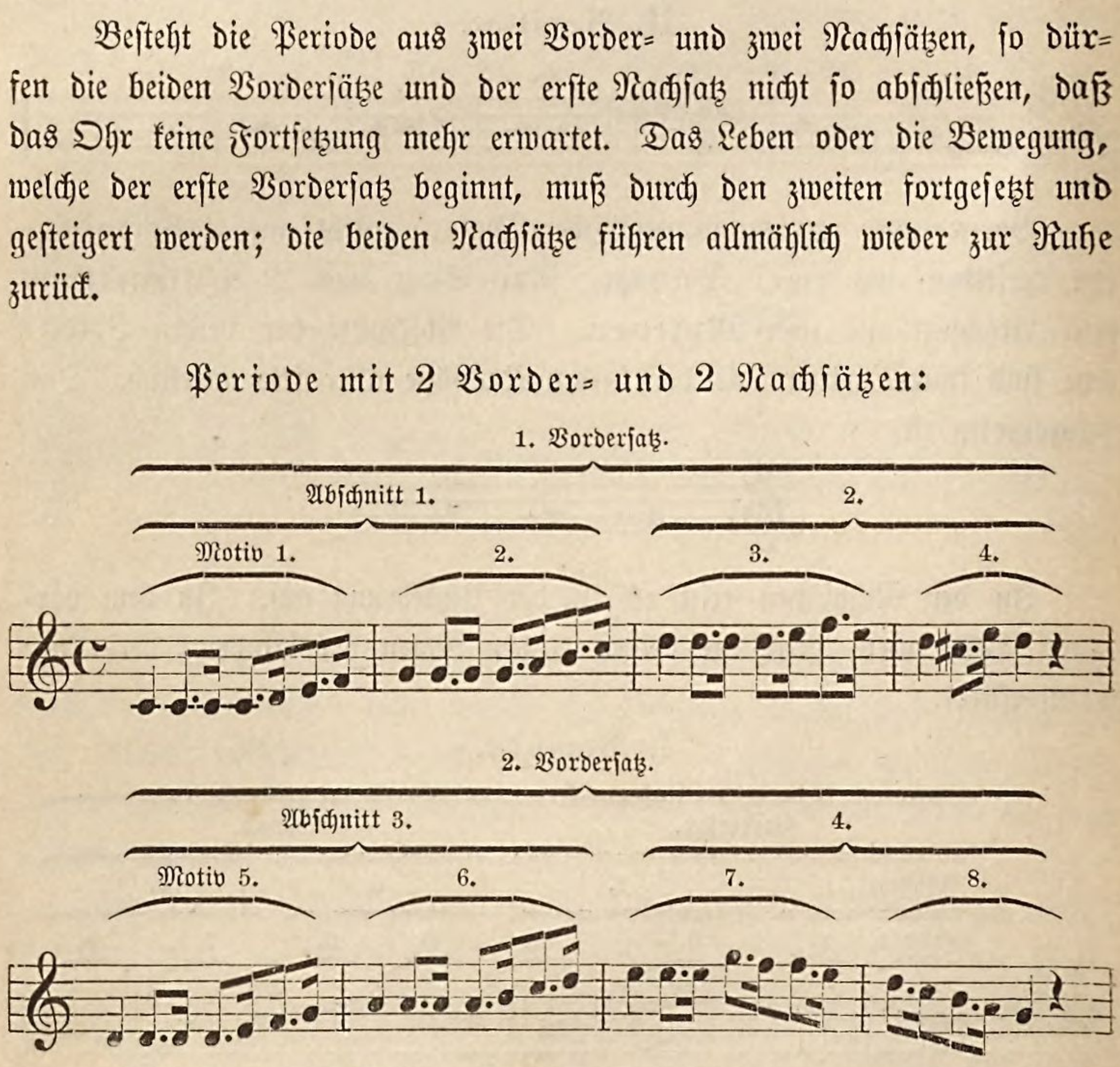
Alle Teile gleichen sich auch in bezug auf ihren Umfang. Jede Periode zählt 8 Takte, jeder Satz 4 und jeder Abschnitt 2 Takte.

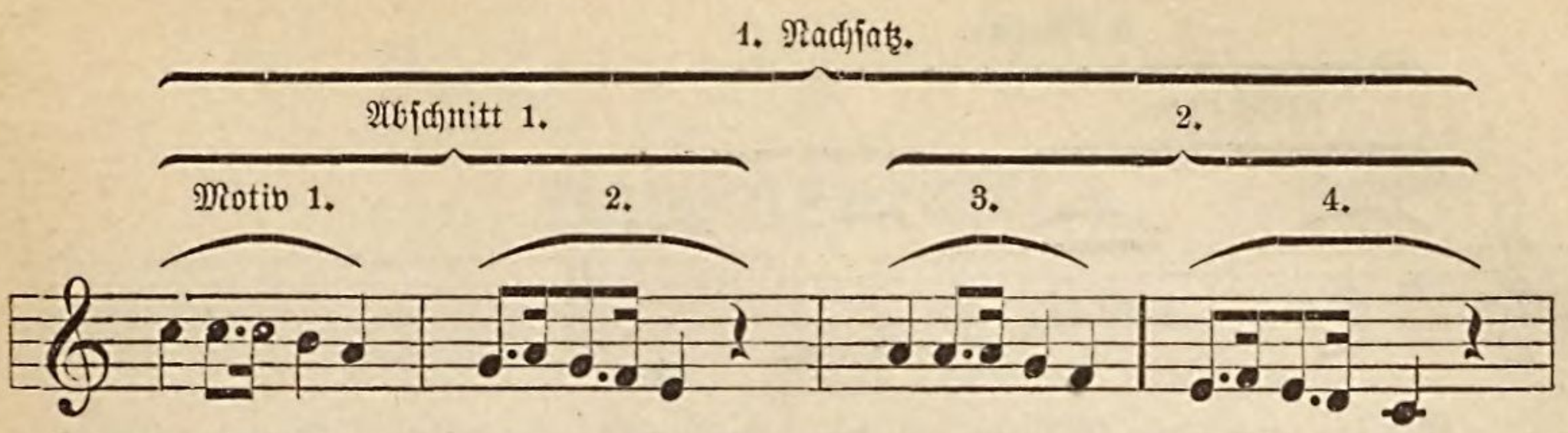
Die Motive sind alle einander ähnlich. Die Hauptmotive sind:

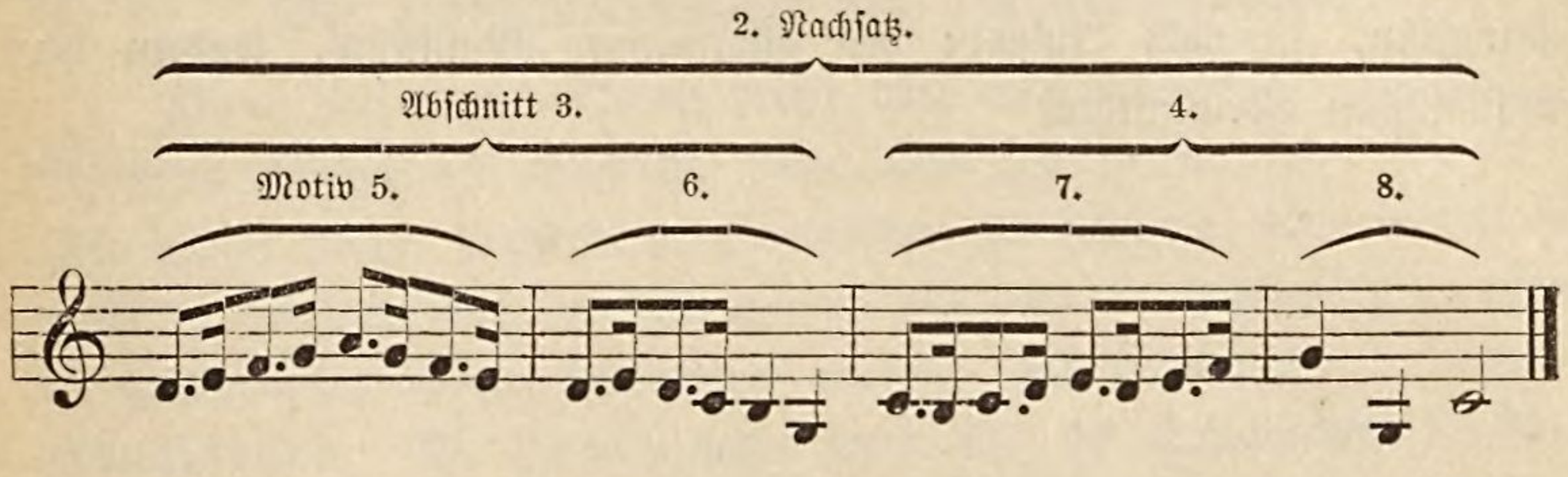



Besteht die Periode aus zwei Vorder- und zwei Nachsätzen, so dürfen die beiden Vordersätze und der erste Nachsatz nicht so abschließen, daß das Ohr keine Fortsetzung mehr erwartet. Das Leben oder die Bewegung, welche der erste Vordersatz beginnt, muß durch den zweiten fortgesetzt und gesteigert werden; die beiden Nachsätze führen allmählich wieder zur Ruhe zurück.

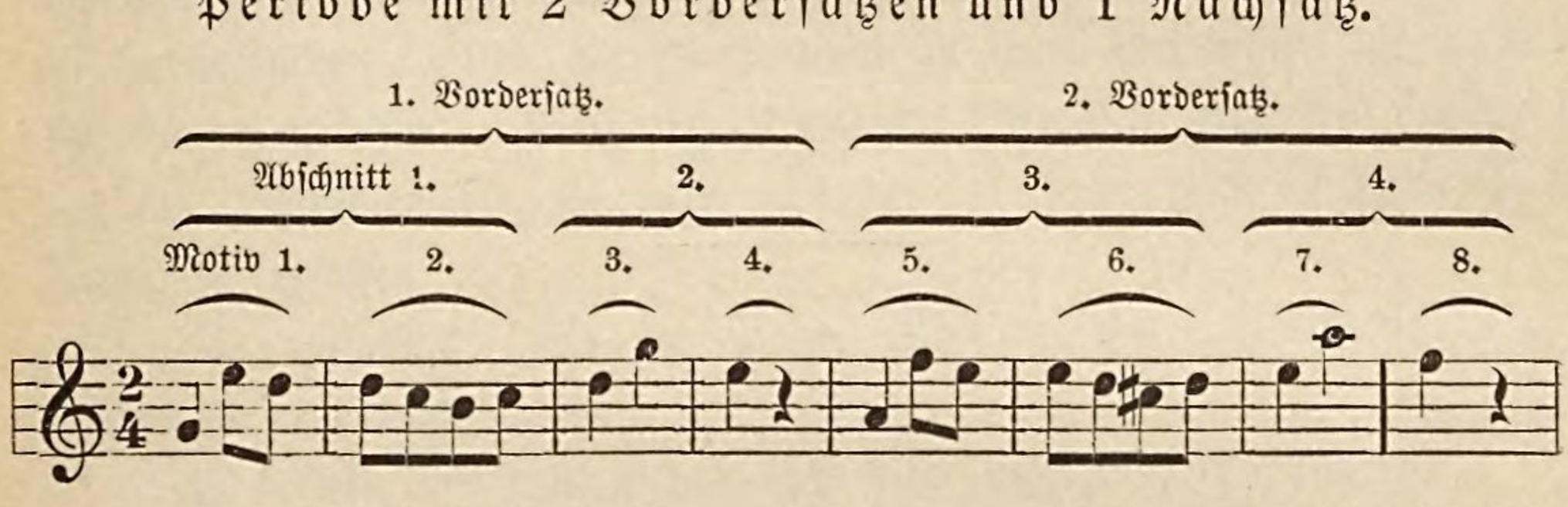
Periode mit 2 Vorder- und 2 Nachsätzen:



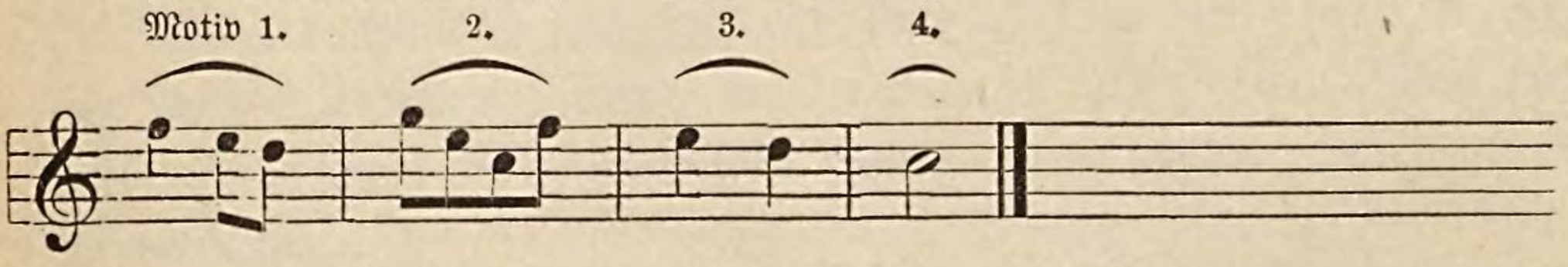


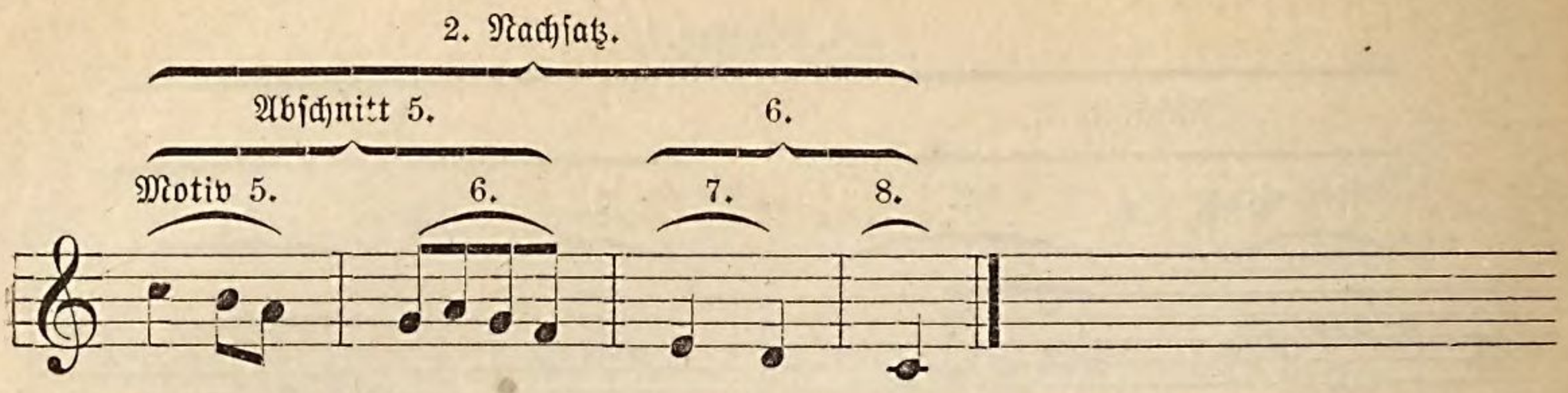




## Periode mit 2 Vordersätzen und 1 Nachsatz.




## Periode mit 1 Vordersatze und 2 Nachsätzen.






Weiter auf die Formen der rhythmisch-melodischen Tonverbindung einzugehen, ist nicht Aufgabe der allgemeinen Musiklehre, sondern der musikalischen Formenlehre.

# Harmonielehre.

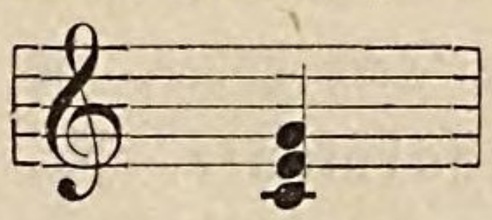
## § 1.

## Die Hauptdreiklänge des Dur-Geschlechtes.

Jeden Zusammenklang dreier oder mehrerer Töne, der den musikalischen Kunstgesetzen entspricht, nennt man Harmonie oder Accord. Die in der Natur begründeten musikalischen Kunstgesetze, nach welchen sowohl die einzelnen Töne zu Harmonieen, als auch die einzelnen Harmonieen zu harmonischen Sätzen verbunden werden, sind Gegenstand der Harmonielehre. Die Harmonielehre lehrt also die Harmonieen in ihren Bestandteilen kennen, weist die Gattungen und Arten sowie die Verbindungsfähigkeit derselben nach und zeigt ihre kunstgerechte Behandlung. Da in harmonischen Sätzen die Harmonieen in ihrer Gesamtheit als mehrere übereinandergestellte, gleichzeitig erklingende Melodieen erscheinen sollen, so hat die Harmonielehre sich auch mit der melodischen Tonverbindung zu befassen.

Die einfachste, von der Natur selbst gegebene Harmonie ist der Dur-Dreiklang.

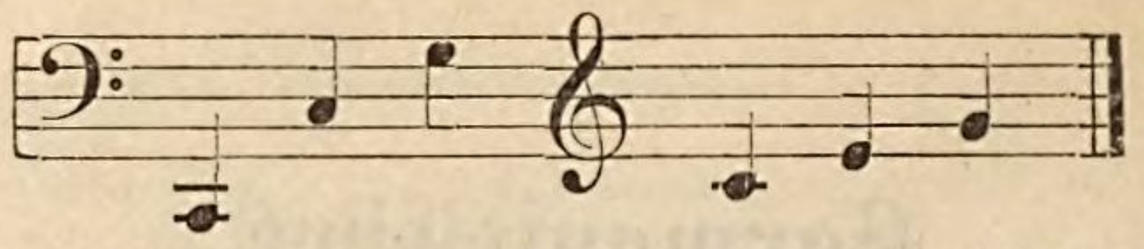
Er besteht aus drei Tönen und heißt deshalb Dreiklang:



Erfahrungsgemäß steht fest, daß beim Erklingen eines Tones eine Anzahl anderer Töne mit erklingt (cf. § 16). Man kann diese Beobachtung an verschiedenen Instrumenten machen, besonders an harmonischen.

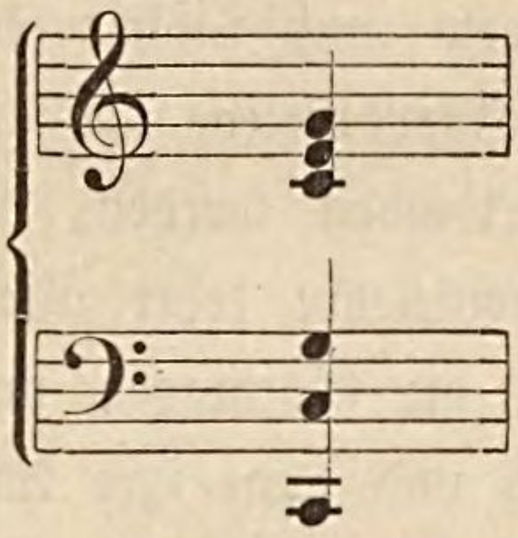
Die mit 10 bis 12 gleichstarken Darmsaiten bespannte Äolsharfe läßt, wenn sie einem Luftzug ausgesetzt wird, die verschiedensten und angenehmsten Harmonieen hören, obwohl alle Saiten im Einklang gestimmt sind.

Eine Saite von 3 bis 4 Fuß Länge, die so gespannt ist, daß sie z. B. den Ton C angibt, läßt noch mehrere andere Töne miterklingen, die, je weiter sie vom eigentlichen Tone der Saite entfernt sind, desto schwerer wahrgenommen und unterschieden werden können. Die tieferen und leichter zu erkennenden dieser Töne reihen sich folgendermaßen an einander:



Es sind dies dieselben Töne, die auf unseren Blechinstrumenten ohne Anwendung eines Ventiles und ohne Stopfen hervorgebracht werden können und deshalb Naturtöne heißen. Auch die Akustik bezeichnet uns diese Töne als die, welche in den einfachsten Schwingungsverhältnissen zu einander stehen.

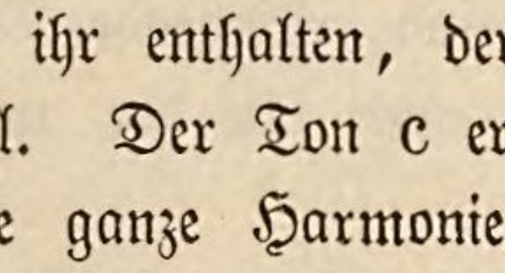
Lassen wir diese sechs Töne gleichzeitig erklingen, so erhalten wir eine Harmonie, die befriedigend auf unser Gehör wirkt:



Im wesentlichen besteht dieselbe aus nur drei Tönen: c, e und g. Der Ton c ist dreimal in ihr enthalten, der Ton g zweimal und der Ton e nur ein einziges mal. Der Ton c erscheint als der gewichtigste; auf ihm ruht gleichsam die ganze Harmonie. Er heißt deshalb auch Grundton.

Faßt man die Entfernung dieser 3 Töne von einander ins Auge, so findet man, daß der Ton e eine Terz höher liegt, als der Grundton, und der Ton g wieder eine Terz höher, als der Ton e.

Die gefundene Naturharmonie, die, wie bereits erwähnt wurde, den Namen Dreiklang hat, besteht somit aus zwei übereinander gestellten Terzen, unten einer großen, oben einer kleinen:



In der Regel wird aber das Intervallenverhältnis einer Harmonie so bestimmt, daß man alle zu ihr gehörigen Töne auf den tiefsten Ton, den Baßton, bezieht und mit diesem vergleicht. Der Dreiklang, den wir gefunden haben, besteht hiernach aus Grundton, Terz und Quinte.

Als der bedeutsamste Ton des ganzen Accordes erscheint der Grundton; man bezeichnet ihn deshalb mit einem großen Buchstaben C. Dem Grundton steht die Quinte mit einer gewissen Selbständigkeit gegenüber; sie bildet eine Art Gegensatz zu ihm, und wird aus diesem Grunde eben-

falls mit einem großen Buchstaben bezeichnet G. Das Vermittlungs- und Bindeglied zwischen beiden, die Terz, wird durch einen kleinen Buchstaben e ausgedrückt; der ganze Dreiklang hat in Buchstaben folgende Form:

C — e — G.

Erklingt dieser Natur-Dreiklang, so faßt unser Gehör die drei Töne als einer Tonleiter angehörig auf, und es entsteht infolgedessen in uns die Vorstellung eines bestimmten Tongeschlechtes und einer bestimmten Tonart. Der Grundton erscheint uns als Tonika, mit der sich der 3. und 5. Leiterton vereinigt haben. Die große Terz erinnert uns an das Dur-Geschlecht und der Grundton an eine bestimmte Tonart. Beim Erklingen des Dreiklangs C — e — G haben wir den Eindruck des Dur-Geschlechtes und zwar der C-Dur-Tonart. Man nennt deshalb auch diesen Accord den harten C-Dreiklang oder C-Dur-Dreiklang.

Wie die Tonika der wichtigste Ton der Tonleiter und der Tonart ist, so ist auch der auf ihr erbaute Dreiklang der wichtigste unter allen Accorden der Tonart.

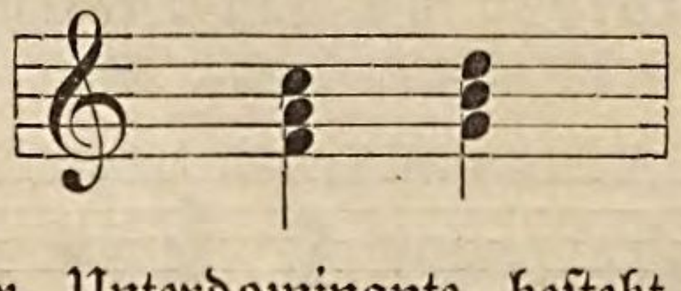
Obwohl nun der Dreiklang der Tonika die Tonart andeutet, so kommt diese doch erst klar zum Bewußtsein, wenn derselbe mit anderen Dreiklängen in Verbindung gebracht wird. Wie der Hauptton der Tonleiter erst durch Nebentöne zum Hauptton wird, so wird auch der Dreiklang der Tonika zum Hauptaccord der Tonart erst durch Nebenaccorde.

Die nächsten Verwandten der Tonika sind bekanntlich die beiden Dominanten, die Ober- und Unterquinte oder der 4. und 5. Leiterton:

F — C — G.

Am natürlichsten ist es daher, wenn mit dem tonischen Dreiklang oder dem Dreiklang der Tonika die Dreiklänge der beiden Dominanten verbunden werden.

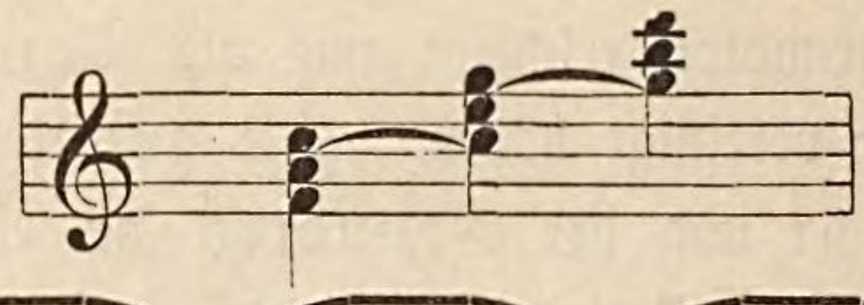
Wir bleiben bei der C-Dur-Tonart und verfahren bei der Bildung der beiden Dominant-Dreiklänge in der Weise, daß wir die beiden Dominanten als Grundtöne betrachten und mit ihnen je zwei Töne der C-Dur-Tonleiter nach oben terzenweise verbinden:



Der Dreiklang der Unterdominante besteht aus den Tönen F — a — C, der der Dominante aus den Tönen G — h — D.

Die Dominant=Dreiklänge haben mit dem tonischen Dreiklang gleiches Intervallenverhältnis. Auch sie bestehen aus großer Terz und reiner Quinte, sind also Dur=Dreiklänge.

Faßt man diese drei Accorde in ihren Bestandteilen ins Ange, so ist bemerkenswert, daß der höchste Ton des Unter=Dominant=Dreiklangs den Grundton des tonischen Dreiklangs bildet und daß dessen höchster Ton wieder der Grundton des Dominant=Dreiklangs ist:




Nächst der tonischen Harmonie sind die beiden Dominantharmonieen die wichtigsten in der Tonart. Diese drei Harmonieen ermöglichen bereits die Bildung harmonischer Sätze. Während alle anderen Harmonieen mehr oder weniger nur zur Ausschmückung und zur Erzielung größerer Mannigfaltigkeit dienen, erscheinen sie als die Grundpfeiler der Tonart. Da sämtliche Töne der Tonleiter in ihnen enthalten sind, eignen sie sich ganz besonders dazu, die Tonart klar zum Bewußtsein zu bringen, weswegen sie auch am häufigsten benützt werden. Als Bindeglied zwischen denselben erscheint der gemeinsame Ton.

Wegen ihrer Wichtigkeit gab man ihnen den gemeinsamen Namen Haupt=Dreiklänge.

Der Dreiklang der ersten Stufe heißt:

tonischer Dreiklang,

der Dreiklang der vierten Stufe:

Unterdominant=Dreiklang

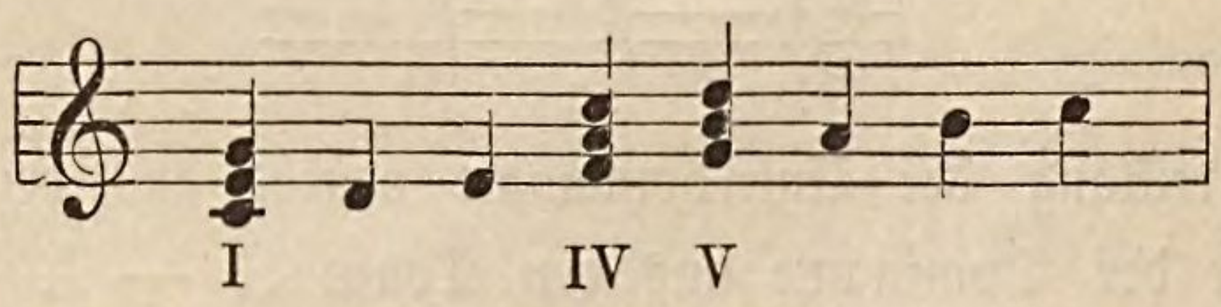
und der der fünften Stufe

Oberdominant=Dreiklang

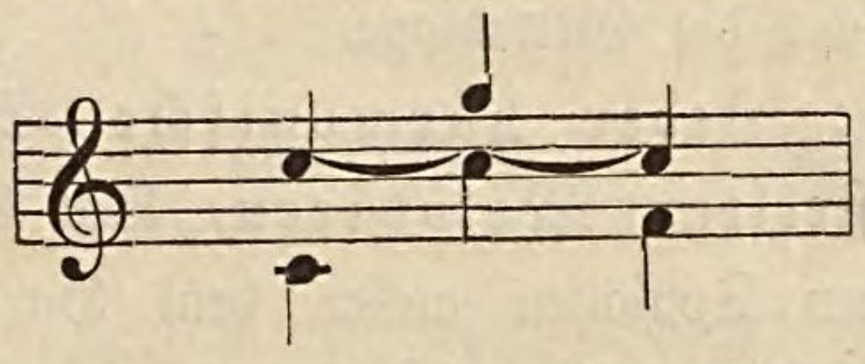
oder auch kurz

Dominant=Dreiklang.

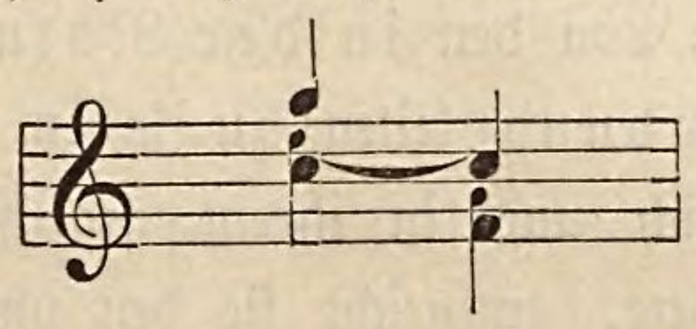
Mit Rücksicht auf die Stufe, welche der Grundton in der Tonleiter einnimmt oder bildet, bezeichnet man nach dem Vorgang des Theoretikers Gottfried Weber die Dur=Dreiklänge mit großen römischen Ziffern:



Die allgemeine Musiklehre hat außer der Tonika und den beiden Dominanten auch die beiden Medianten, die 3. und 6. Leiterstufe, als besonders wichtige Töne der Tonart bezeichnet. Wie wir schon wissen, treten mit der Tonika die Oktave und die Ober= und Unterquinte am liebsten in Verbindung. Wir werden aber einen wesentlich verschiedenen Eindruck haben, je nachdem die Oktave, oder eine der beiden Dominanten gleichzeitig mit der Tonika erklingt. Während wir nämlich beim Erklingen der Tonika mit der Oktave die Empfindung der Zusammengehörigkeit, der Einheit haben, wird beim Erklingen der Tonika mit der Ober= oder Unterquinte in uns das Gefühl der Trennung, der Zweiheit rege; z. B.



Dieses Gefühl der Trennung, der Zweiheit wird aber verwischt, wieder in das der Zusammengehörigkeit, der Einheit verwandelt werden, wenn zur Tonika und Dominante noch die Terz, der 3. oder 6. Leiterton, tritt. Die beiden Terzen der Tonika vermitteln also eine Verbindung des Getrennten zur Einheit; daher ihr Name Medianten.



Die **große Terz des Dominant=Dreiklanges** heißt **Leiteton**; dieselbe hat das Streben, eine Stufe aufwärts zur Tonika fortgeführt zu werden.

Aufgabe:
Die Haupt=Dreiklänge sämtlicher Dur=Tonarten sind niederzuschreiben!

## § 2.

## Vierstimmiger, reiner Satz. Verdoppelung und Lagen.

Entsprechend den vier menschlichen Stimmen, Sopran, Alt, Tenor und Baß, sind unsere Harmonieverbindungen gewöhnlich vierstimmig, d. h. jede Harmonie besteht aus vier Tönen. Wird ein vierstimmiger Satz gesungen, so übernimmt die Sopranstimme von allen Harmonieen den obersten Ton, die Altstimme den zweiten, die Tenorstimme den dritten und die Baßstimme den vierten, d. i. den tiefsten Ton — daher auch die Bezeichnung vierstimmig.

Sopran und Baß heißen äußere Stimmen, Alt und Tenor Mittelstimmen.

Ist eine mehrstimmige Komposition so gehalten, daß sie von menschlichen Stimmen ausgeführt werden kann, dann ist es naheliegend, daß die einzelnen Harmonieen nicht als eine bloße Masse erscheinen und angesehen werden dürfen, sondern sie müssen in ihrer Gesamtheit als übereinander gestellte Melodieen aufgefaßt und behandelt werden. Zu den Kompositionen dieser Art gehören insbesondere die mehrstimmigen Tonsätze für Vokalmusik und dann von Kompositionen für Instrumentalmusik namentlich die für die Orgel. Der vierstimmige Satz bildet für alle Kompositionsarten mehr oder weniger die Grundlage.

In dem Gesetz: Jeder harmonische Satz bestehe aus übereinander gestellten Melodieen, liegt bereits, daß bei Bildung von harmonischen Tonsätzen außer dem Harmonie-Ganzen noch zweierlei zu berücksichtigen ist. 1) Jede Stimme soll eine Melodie bilden, sie muß also alleinstehend ins Auge gefaßt werden. 2) Jede Stimme soll mit den übrigen ein Ganzes ausmachen, ohne aber ihre Selbständigkeit aufzugeben; sie muß somit in ihrem Verhältnis zu den andern Stimmen berücksichtigt werden.

Hiebei hat man sich von den in der Natur begründeten Gesetzen der Tonverbindung leiten zu lassen. Ist die Führung der einzelnen Stimmen an sich und in ihrem gegenseitigen Verhältnis eine natürliche und wohlgebildete, entspricht sie den musikalischen Gesetzen, so nennt man sie reine Stimmenführung. Gleichbedeutend mit „reiner Stimmenführung" ist die Bezeichnung „strenger Stil" — auch „reiner Satz"; doch versteht man unter dieser letzten Bezeichnung nicht sowohl die Thätigkeit, als vielmehr das Resultat derselben (nämlich der reinen Stimmenführung).

Die Gesetze des reinen Satzes, die größtenteils in Verboten bestehen, werden wir später kennen lernen.

Die einzige Harmonie, die wir bis jetzt gefunden haben, ist die Dreiklangs-Harmonie. Sie besteht im wesentlichen aus nur 3 Tönen. Soll sie vierstimmig werden, so ist die Verdoppelung eines Tones geboten. Jeder Ton des Dreiklangs kann verdoppelt werden; doch eignet sich der eine mehr, der andere weniger hiezu.

Der Grundton ist zur Verdoppelung am meisten geeigenschaftet, nach ihm die Quinte, am wenigsten die Terz. Die Zusammensetzung des Dreiklangs, wie ihn die Natur uns gibt, deutet dies schon

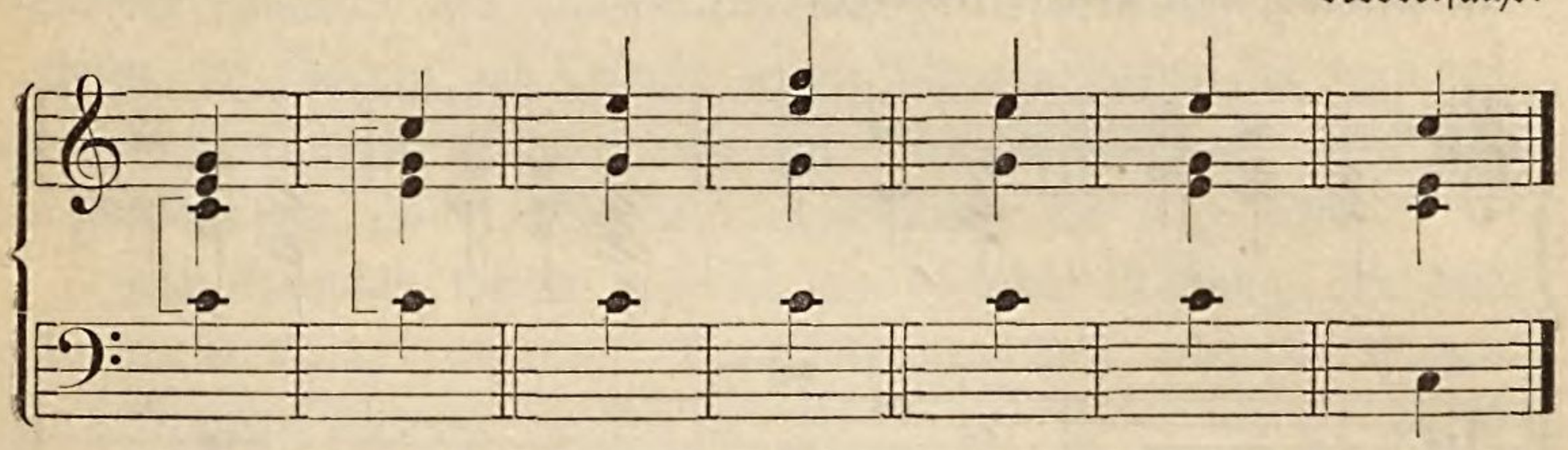
an. Der Grundton ist in demselben dreimal, die Quinte zweimal und die Terz einmal vorhanden. Hin und wieder bringt es die Stimmenführung mit sich, daß der Grundton dreimal im Dreiklang vertreten ist, während die Quinte fehlt.

Die Verdoppelung kann in der Entfernung einer Oktave geschehen, oder auch im Einklang, in welchem Falle ein und derselbe Ton zwei verschiedenen Stimmen zugewiesen wird. Strebende Töne, wie z. B. der Leiteton, dürfen nicht verdoppelt werden.

Nachstehende Beispiele werden das über die Verdoppelung Gesagte veranschaulichen:

Verdopplung im Einklang und in der Oktave

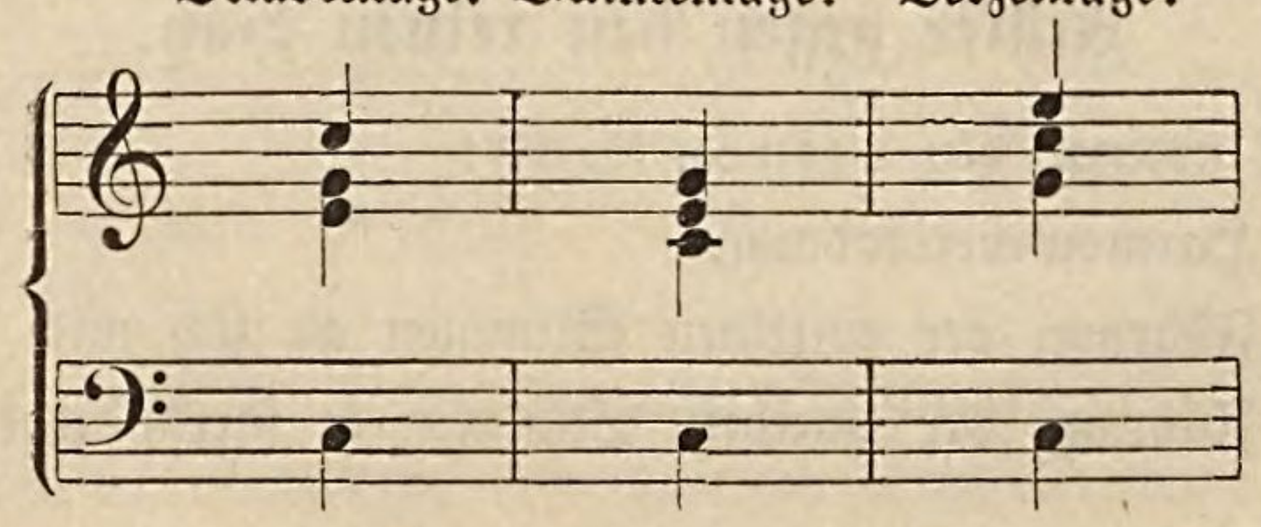
des Grundtons: der Quinte: der Terz: Grundton verdreifacht:



Jeder Ton des Dreiklangs kann in der Oberstimme und in den beiden Mittelstimmen liegen; im Baß kann nur der von der Natur gegebene tiefste Ton, der Grundton, Verwendung finden.

Je nachdem das eine oder andere Intervall in der Oberstimme liegt, spricht man von einer Oktaven-, Quinten- und Terzenlage.

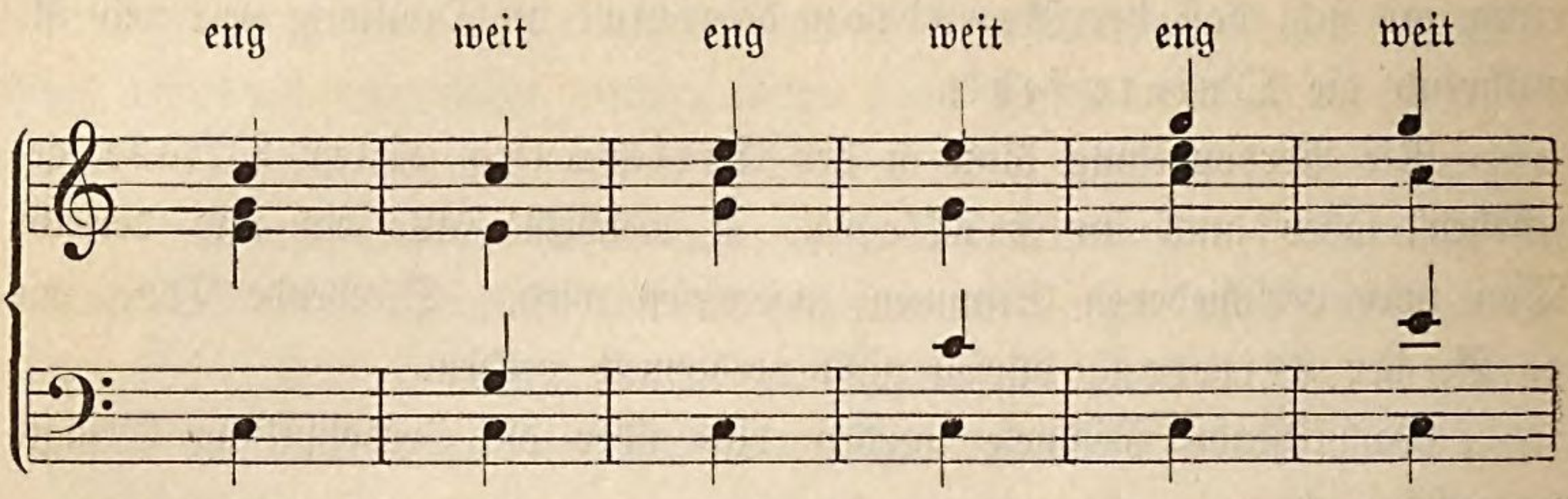
Oktavenlage: Quintenlage: Terzenlage:



Auch eine enge und weite Lage, eine enge und zerstreute Harmonie unterscheidet man. Eng wird die Lage oder die Harmonie genannt, wenn die zum Baßton gehörigen Oberstimmen noch innerhalb einer Oktave sich befinden — weit, wenn dieselben den Umfang einer Oktave übersteigen.

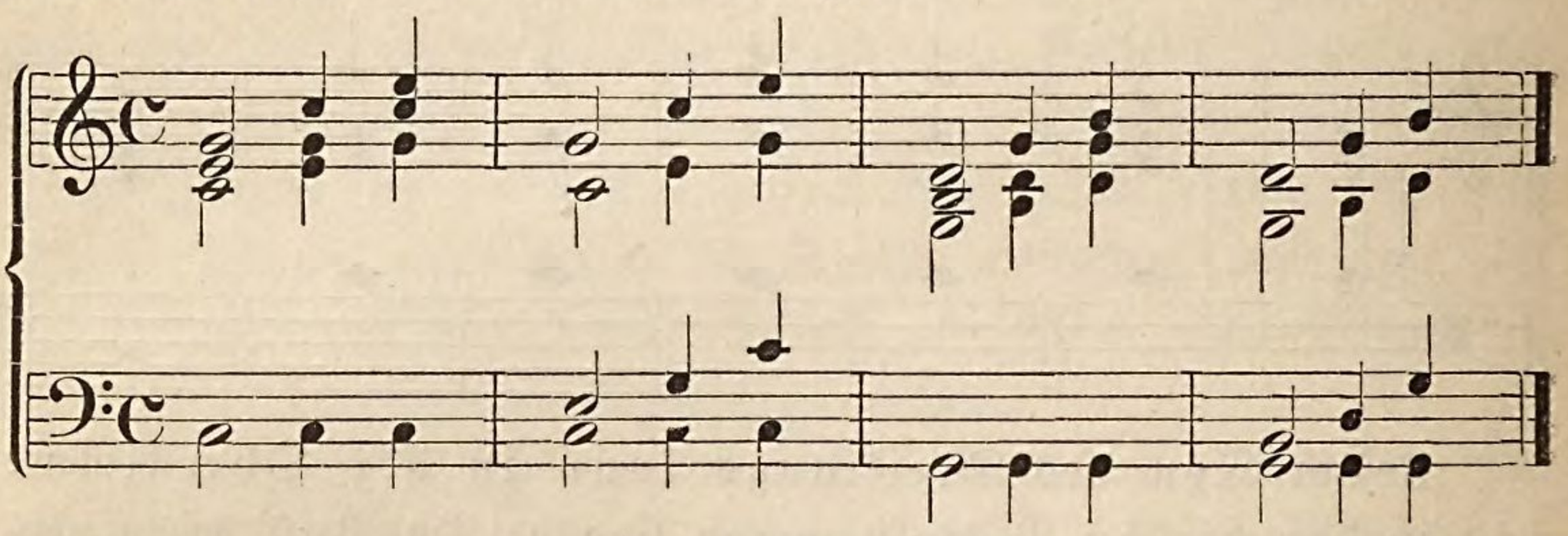
Gewöhnlich wird die weite Lage dadurch gebildet, daß der Ton des

Altes um eine Oktave tiefer gesetzt und so zum Tenortone wird, während der Alt die Tenornote zugeteilt erhält. Z. B.




Aufgaben:

1. Die Hauptdreiklänge sämtlicher Dur-Tonarten sind in der Quinten-, Oktaven- und Terzenlage und zwar in der engen und in der weiten Lage niederzuschreiben und auf dem Klavier einzuüben! Z. B.:



2. Die tonischen Dreiklänge in Es-, C-, Fis-dur und die Dominant-Dreiklänge in F-, G-, A-, B-dur sind vierstimmig niederzuschreiben! Die Verdopplung hat im Einklang zu geschehen!

## § 3.

## Fehler gegen den reinen Satz.

Dreierlei bedingt den reinen Satz:

1. richtige Harmonieverbindung,
2. richtige Führung der einzelnen Stimmen an sich und
3. richtige Führung der einzelnen Stimmen in ihrem gegenseitigen Verhältnis.

Man unterscheidet deshalb auch:

1. fehlerhafte Harmonieenschritte,
2. fehlerhafte Stimmenschritte und
3. fehlerhafte Intervallenschritte.

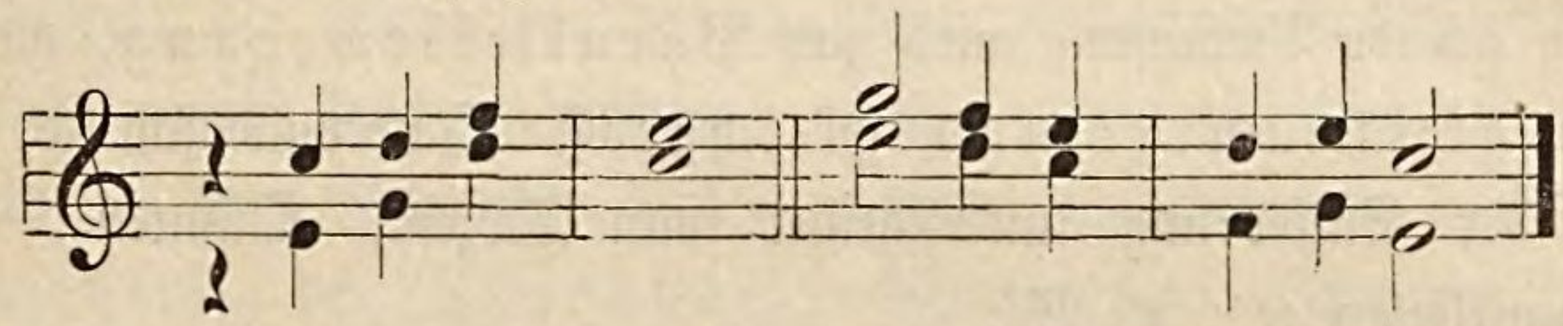
Fehlerhafte Harmonieenschritte entstehen, wenn Harmonieen aneinander gereiht werden, die zwei Tonarten angehören, welche in keinem

oder nur in einem entfernten verwandtschaftlichen Verhältnis zu einander stehen; z. B.: C-dur und Cis-dur, D-dur und As-dur.

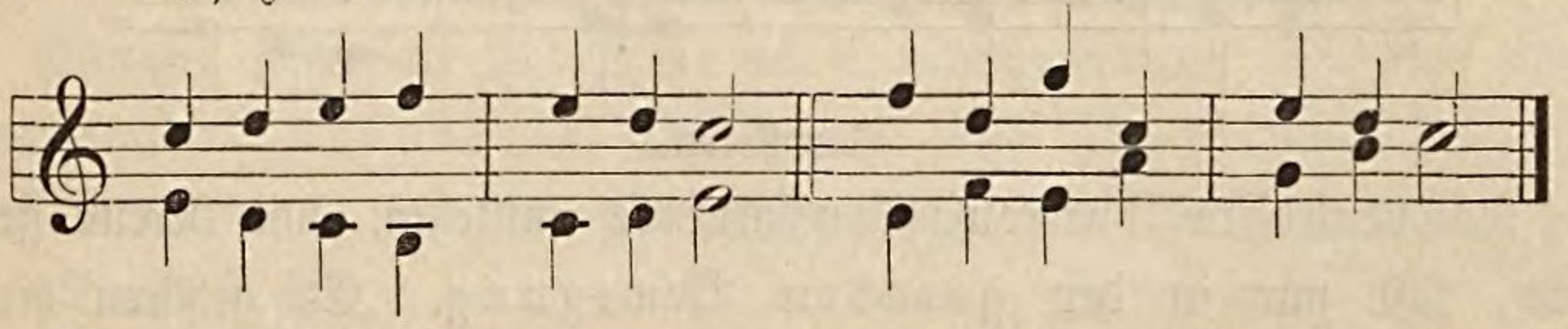
Fehlerhafte Stimmenschritte sind: verminderte und übermäßige Fortschreitungen, große Sprünge, unrichtiges Fortschreiten eines durch sein Verhältnis zu einem andern Harmonieton strebend gewordenen Tones. Jede Stimme soll eine Melodie bilden. Eine Stimme aber, die übermäßige und verminderte Schritte, große Sprünge macht, deren strebende Töne nicht ihrem Streben gemäß fortgeführt werden, stellt keine Melodie dar. Solche strebende Töne sind: der Leiteton, der obere Ton einer Septe, der eine Ton der verminderten und übermäßigen Intervalle 2c.

Zu den fehlerhaften Intervallenschritten rechnet man: die offenbaren Oktaven- und Quinten-Parallelen, die verdeckten Oktaven und Quinten, die Oktaven und Quinten in der Gegenbewegung, die sogenannten falschen Quinten. Man spricht von Intervallenschritten, wenn man die Fortschreitung zweier Stimmen gleichzeitig ins Auge faßt.

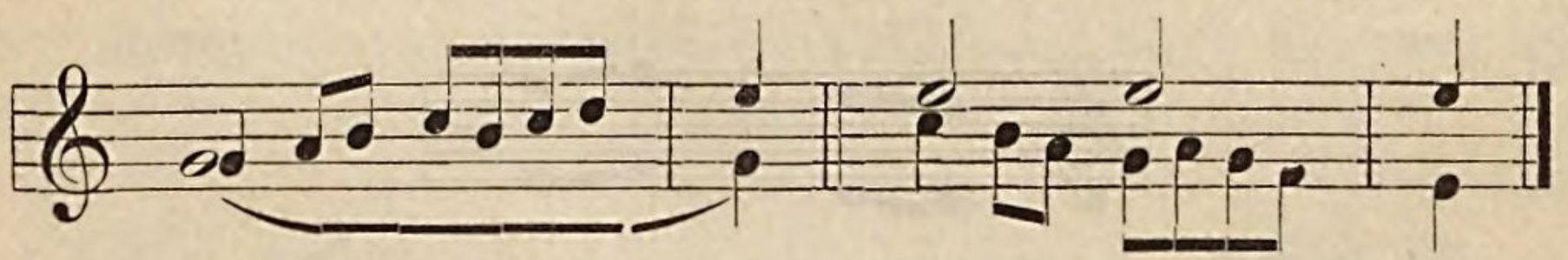
Zwei Stimmen können nach ein und derselben Richtung, also beide auf- oder abwärts, fortgehen. Diese Bewegung heißt gerade Bewegung (motus rectus); z. B.:



Von zwei Stimmen kann die eine steigen, während die andere fällt, oder umgekehrt. Es ist das die Gegenbewegung (motus contrarius); z. B.:



Die dritte mögliche Bewegung zweier Stimmen ist die Seitenbewegung (motus obliquus) — die eine Stimme bleibt auf ein und demselben Ton, die andere bewegt sich auf- oder abwärts; z. B.:



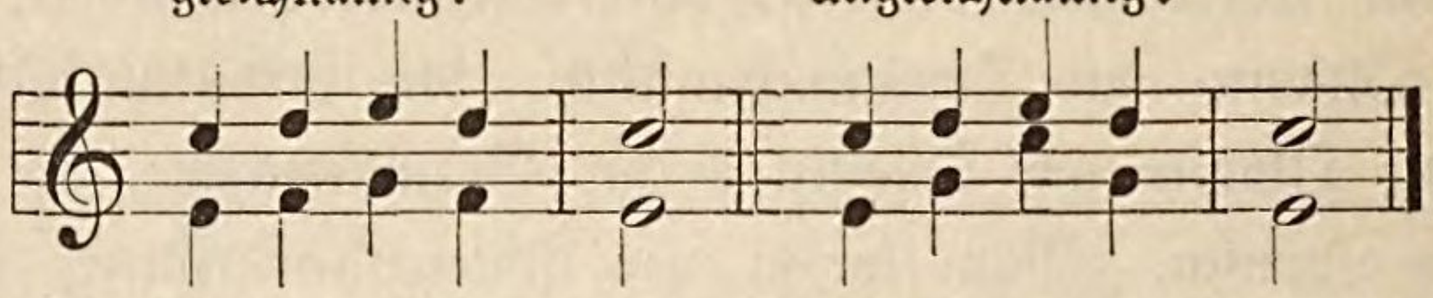
Diese verschiedenen Bewegungsarten kommen meist wechselsweise in Verwendung.

Die fehlerhaften Intervallenschritte können, mit Ausnahme der Oktaven und Quinten in der Gegenbewegung, nur in der geraden Bewegung gemacht werden.

Die Fortschreitung zweier Stimmen in der geraden Bewegung kann so sein, daß dieselben in zwei unmittelbar aufeinander folgenden Harmonieen gleichnamige Intervalle, also z. B. zweimal Quinten, Terzen 2c. bilden, aber auch so, daß sie ungleichnamige Intervalle, also z. B. in dem einen Accord eine Terz, im nächsten eine Quinte, in dem einen eine Quart, im folgenden eine Sekunde bilden.

Man unterscheidet somit gleichnamige und ungleichnamige Intervallenschritte; z. B.:

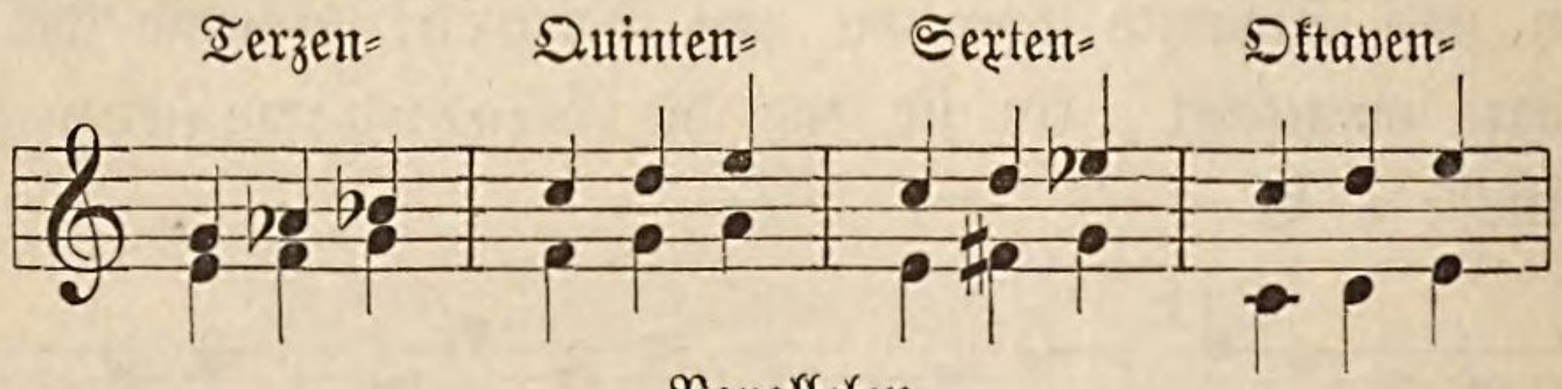
gleichnamig: ungleichnamig:



Gleichnamige Intervalle können von verschiedener Größe sein. Im vorstehenden Beispiel bilden zwei Stimmen zwar lauter gleichnamige Intervalle, nämlich Sexten, aber Sexten von verschiedener Größe. E—C ist eine kleine Sexte, F—D eine große.

Die gerade Bewegung wird zur Parallelbewegung, wenn zwei Stimmen gleichnamige und gleichgroße Intervallenschritte machen. Je nach der Entfernung unterscheidet man Terzen-, Quinten-, Sexten-, Oktavenparallelen 2c.; z. B.:

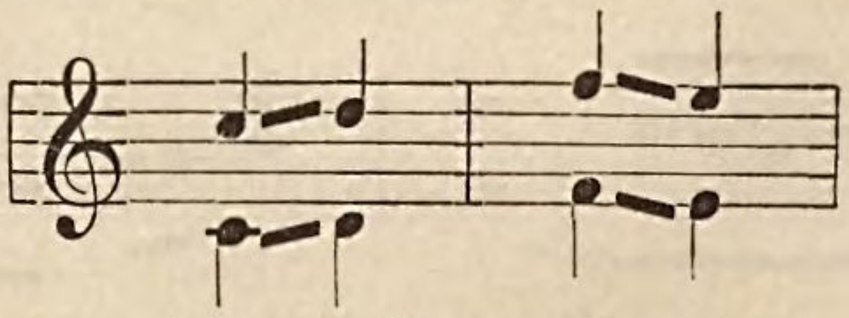
Terzen- Quinten- Sexten- Oktaven-



Parallelen.

Fehlerhafte Intervallenschritte entstehen, wie bereits gesagt wurde, fast nur in der geraden Bewegung. Es gehören hierher insbesondere die offenbaren Oktaven- und Quintenparallelen.

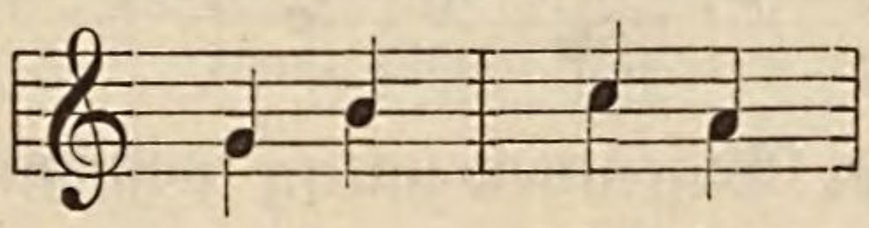
Oktavparallelen entstehen, wenn zwei Stimmen in der Entfernung einer reinen Oktave fortschreiten; z. B.:



Die reine Oktave ist das Intervall der Verschmelzung, der Einheit und Gleichheit. Gehen zwei Stimmen in Oktavenparallelen fort,

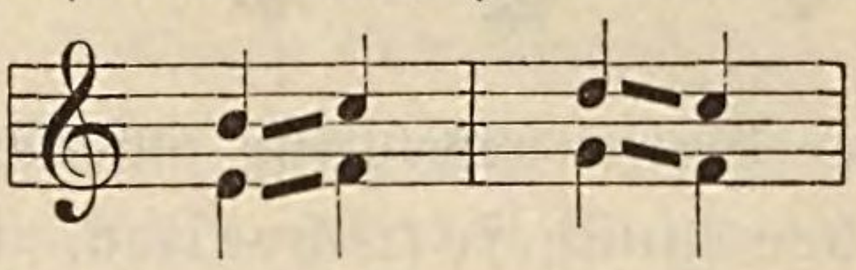
so sagen beide ein und dasselbe zu ganz gleicher Zeit. Dadurch geht aber notwendig die Selbständigkeit dieser Stimmen verloren; die eine geht in der andern auf. Der vierstimmige Satz erscheint als ein dreistimmiger, in welchem eine Stimme in der Verdopplung, mit verstärkter Kraft auftritt. Die infolge dessen entstehende Leere fällt dem Ohre unangenehm als eine Störung der Ebenmäßigkeit auf.

Aus denselben Gründen sind Einklangsfortschreitungen oder Oktaven im Einklang fehlerhaft; z. B.:



Oktavenparallelen und Einklangsschritte sind natürlich erlaubt, wenn sie die Verstärkung einer Stimme zum Zweck haben.

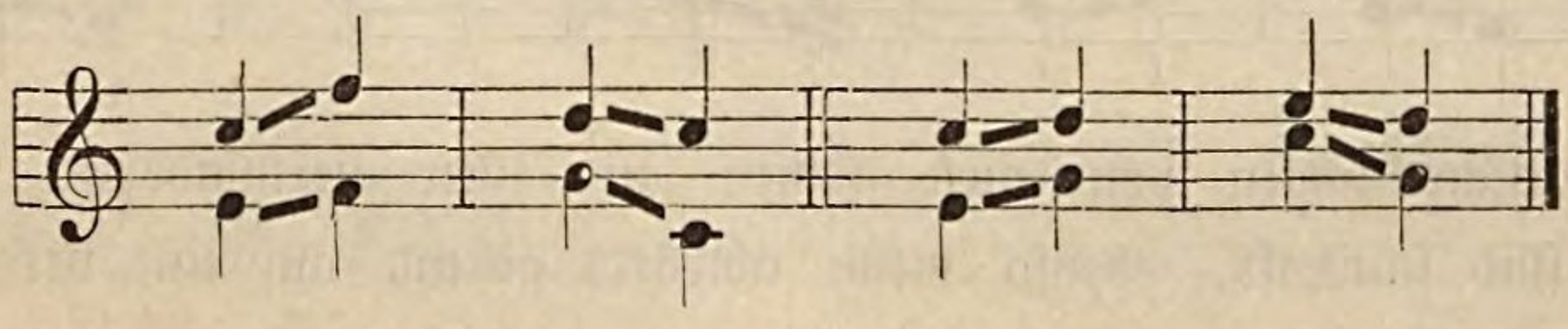
Gehen zwei Stimmen in der Entfernung einer reinen Quinte fort, so entstehen Quintenparallelen, z. B.:



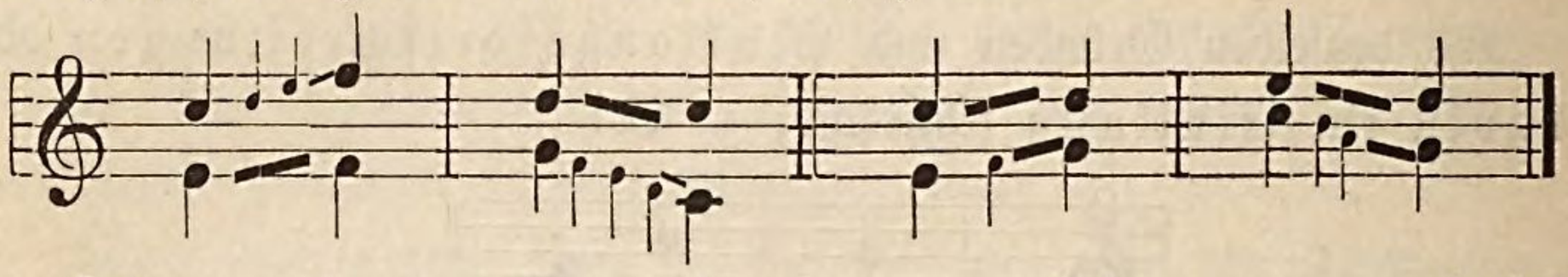
Der Grund des Quintenverbotes liegt weniger in der erforderlichen Selbständigkeit der Stimmen, da die beiden Stimmen, wenn sie auch ein und dasselbe zum Vortrag bringen, dies in zwei verschiedenen Tonarten thun, als in dem Folgenden. Die reine Quinte ist das Intervall der Zweiheit, der Trennung. Bilden zwei Stimmen Quintenparallelen, so wird die Einheit des Ganzen beeinträchtigt und das Gefühl der Zerrissenheit und der Fremdartigkeit erzeugt. Die Verbindungsfähigkeit zweier Accorde leidet wesentlich durch reine Quintenfolgen.

Weniger fehlerhaft sind die auch in Kompositionen strengeren Stiles vorkommenden: verdeckten Oktaven und Quinten, Oktaven und Quinten in der Gegenbewegung und die sogenannten falschen Quinten.

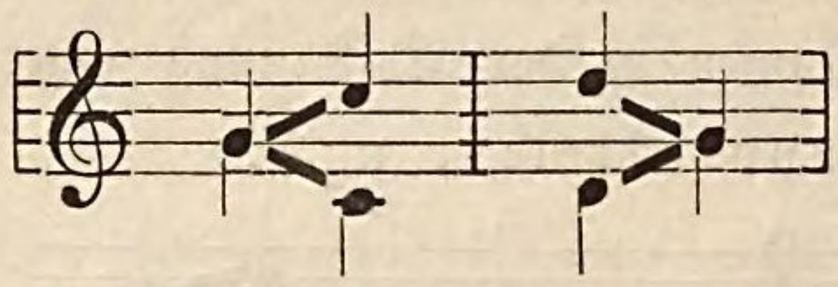
Verdeckte Oktaven und Quinten sind solche Intervallenschritte der geraden Bewegung, deren zweites Intervall eine reine Oktave oder Quinte bildet. Die beiden Stimmen schreiten in der geraden Bewegung zu einer reinen Oktave oder Quinte fort. Z. B.:



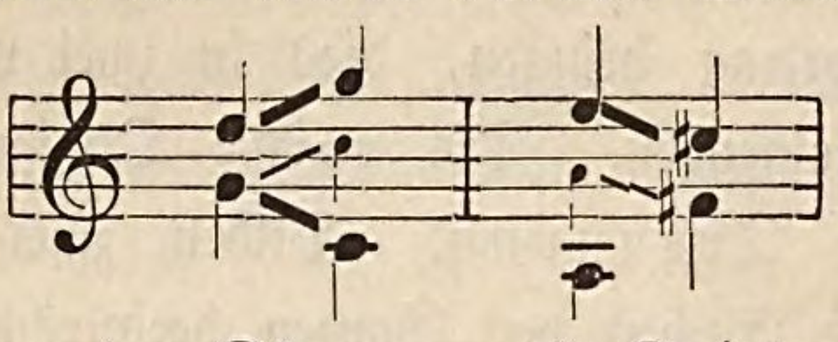
Der Grund des Verbotes der verdeckten Oktaven und Quinten fällt mit dem der offenbaren zusammen. Wenn sie in den äußeren Stimmen auftreten, wirken sie auch meist ebenso störend, als offenbare Oktaven- und Quintenparallelen. Verdeckt nennt man sie, weil sie für das Auge erst sichtbar werden, wenn man den größeren Sprung der einen Stimme mit den dazwischen liegenden Noten ausfüllt; z. B.:



Oktaven in der Gegenbewegung entstehen, wenn zwei Stimmen in dem einen Accord einen Einklang, im unmittelbar darauffolgenden eine reine Oktave bilden, oder umgekehrt; z. B.:

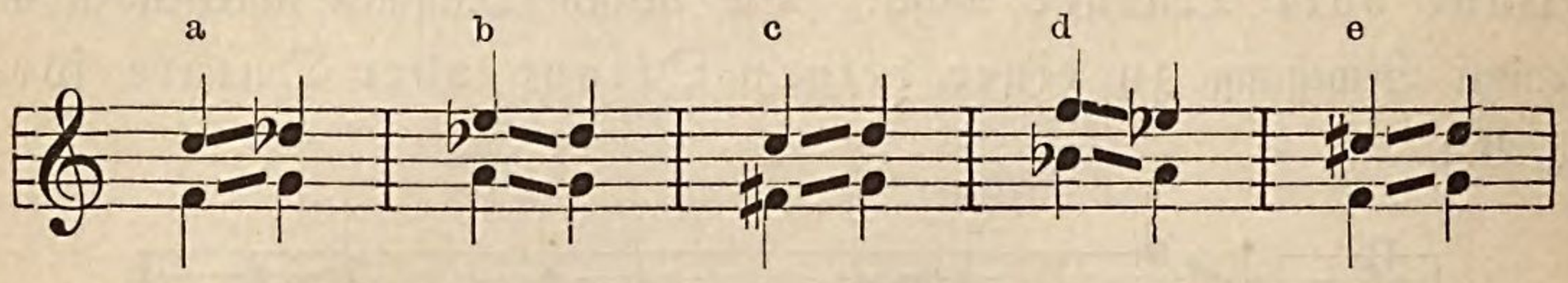


Quinten in der Gegenbewegung entstehen, wenn zwei Stimmen, die in Gegenbewegung fortschreiten, in dem einen Accord eine reine Quinte bilden, in dem andern aber in der Entfernung einer reinen Oktave und einer reinen Quinte stehen; z. B.:



Die üble Wirkung der Oktaven- und Quintenparallelen wird durch die Gegenbewegung, wenn auch nicht vollständig gehoben, so doch sehr gemildert, weshalb Oktaven und Quinten in der Gegenbewegung unter Umständen recht wohl statthaft sein können.

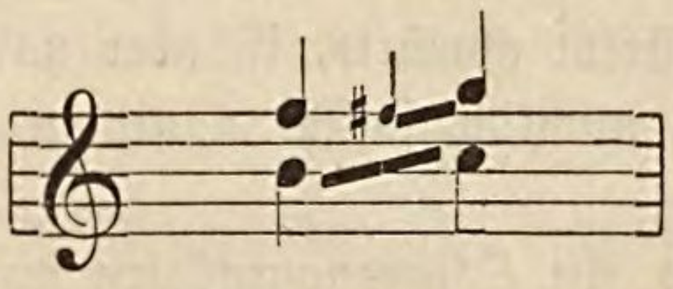
Schreiten zwei Stimmen so fort, daß sie in einem Accord eine reine Quinte, in dem darauffolgenden eine verminderte Quinte, oder umgekehrt zuerst eine verminderte und dann eine reine Quinte, oder auch einmal eine übermäßige und dann eine reine Quinte bilden, so entstehen die sogenannten falschen Quinten. Z. B.



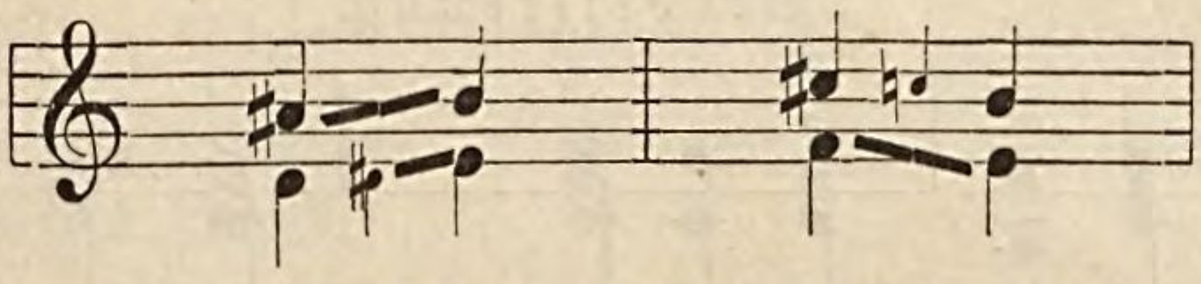

Fortschreitungen von einer reinen zu einer verminderten Quinte (a, d) sind statthaft, ebenso wenn abwärts gehend auf eine verminderte

eine reine Quinte folgt (b). Fehlerhaft aber sind die Fortschreitungen von einer verminderten zu einer reinen Quinte in aufwärtsgehender Richtung (c) und von einer übermäßigen zu einer reinen Quinte (e).

Die verminderte Quinte ist ein dissonierendes Intervall; der eine Ton, gewöhnlich der obere, hat das Streben, eine Stufe abwärts fortgeführt zu werden. Geht die verminderte Quinte aufwärts zu einer reinen Quinte fort, so wird diesem Streben nicht Genüge geleistet. Abgesehen davon, ist ein solcher Intervallenschritt auch zugleich eine verdeckte Quintenparallele:



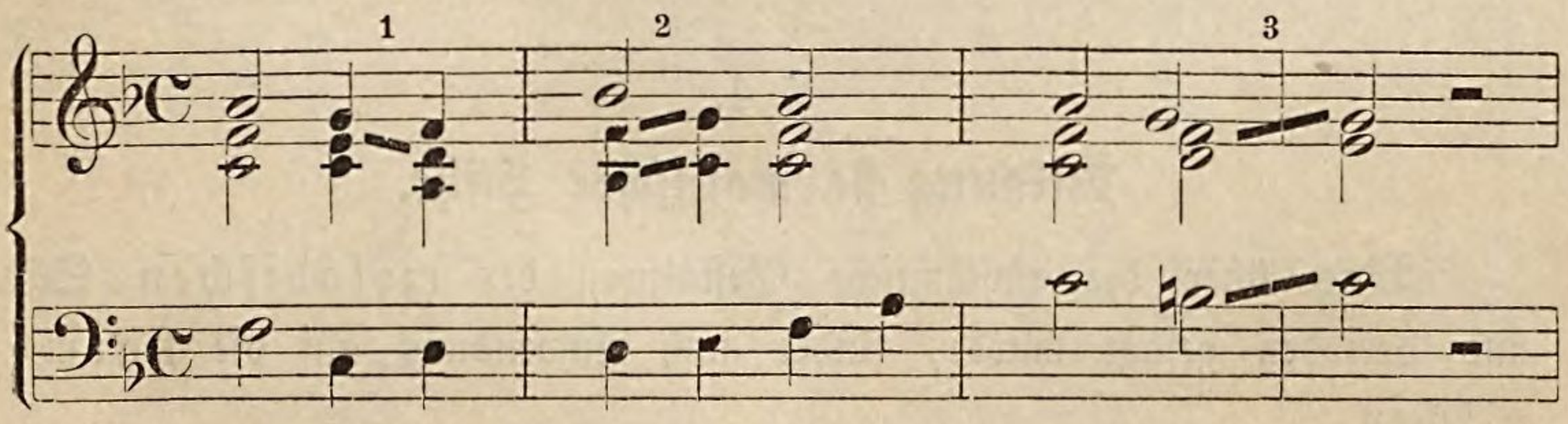
Der obere Ton der übermäßigen Quinte will aufwärts fortgeführt sein; deshalb ist die Auflösung einer übermäßigen Quinte zu einer reinen Quinte in abwärtsgehender Richtung zu verwerfen. Auch entstehen durch Fortführung der übermäßigen zur reinen Quinte auf- und abwärts gehend verdeckte Quintenparallelen. Z. B.:

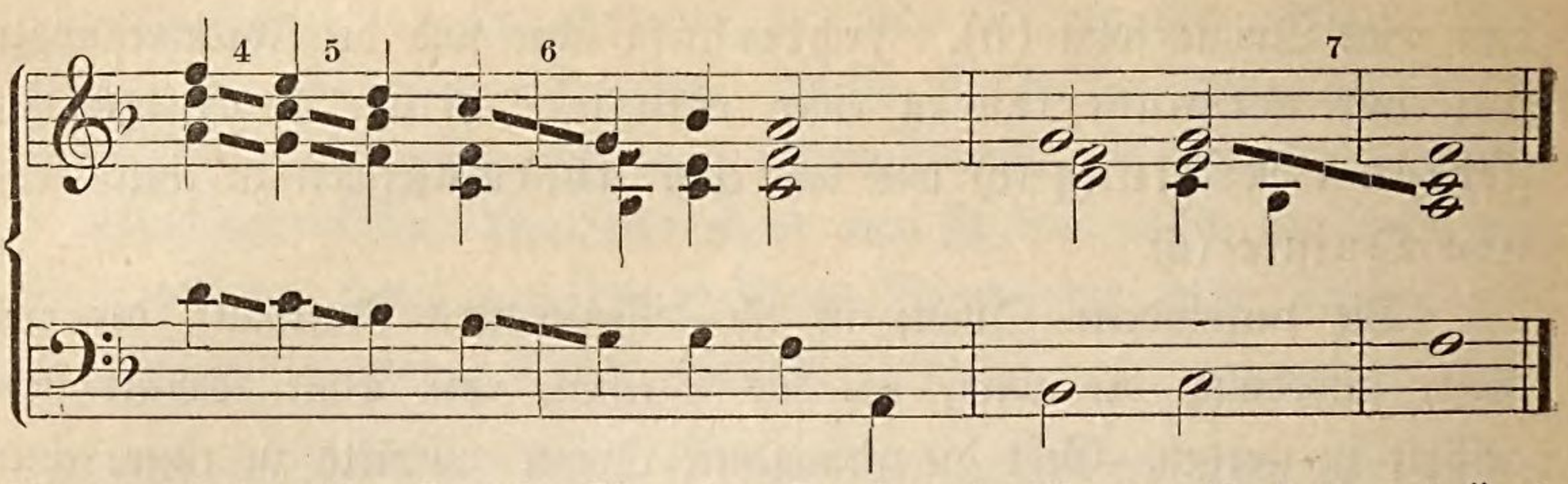


Bei Fertigung der ersten harmonischen Arbeiten hüte sich der Schüler besonders vor offenbaren Oktaven- und Quintenparallelen!

Da fehlerhafte Intervallenschritte fast nur in der geraden Bewegung entstehen, so suche man, bei Bildung harmonischer Sätze möglichst oft die Gegenbewegung zwischen Sopran und Baß zu bekommen. Durch Wechslung der engen und zerstreuten Harmonie, durch verschiedenartige Verdopplung 2c. kann man offenbaren Oktaven- und Quintenparallelen leicht aus dem Wege gehen.

Nachstehendes Beispiel wird die meisten Fehler gegen den reinen Satz noch einmal veranschaulichen.






Nr. 1. Die im Alte liegende Terz des Dominantdreiklanges ist statt aufwärts abwärts geführt: hier somit ein fehlerhafter Stimmenschritt.

Nr. 2. Im Alt und Tenor Quintenparallelen = b—f, c—g.

Nr. 3. Fehlerhafter Stimmenschritt im Alt; das durch sein Verhältnis zu h und g dissonierende f strebt abwärts, ist aber aufwärts geführt. Fehlerhafter Intervallenschritt, nämlich falsche Quinten zwischen Baß und Alt = h—f, c—g.

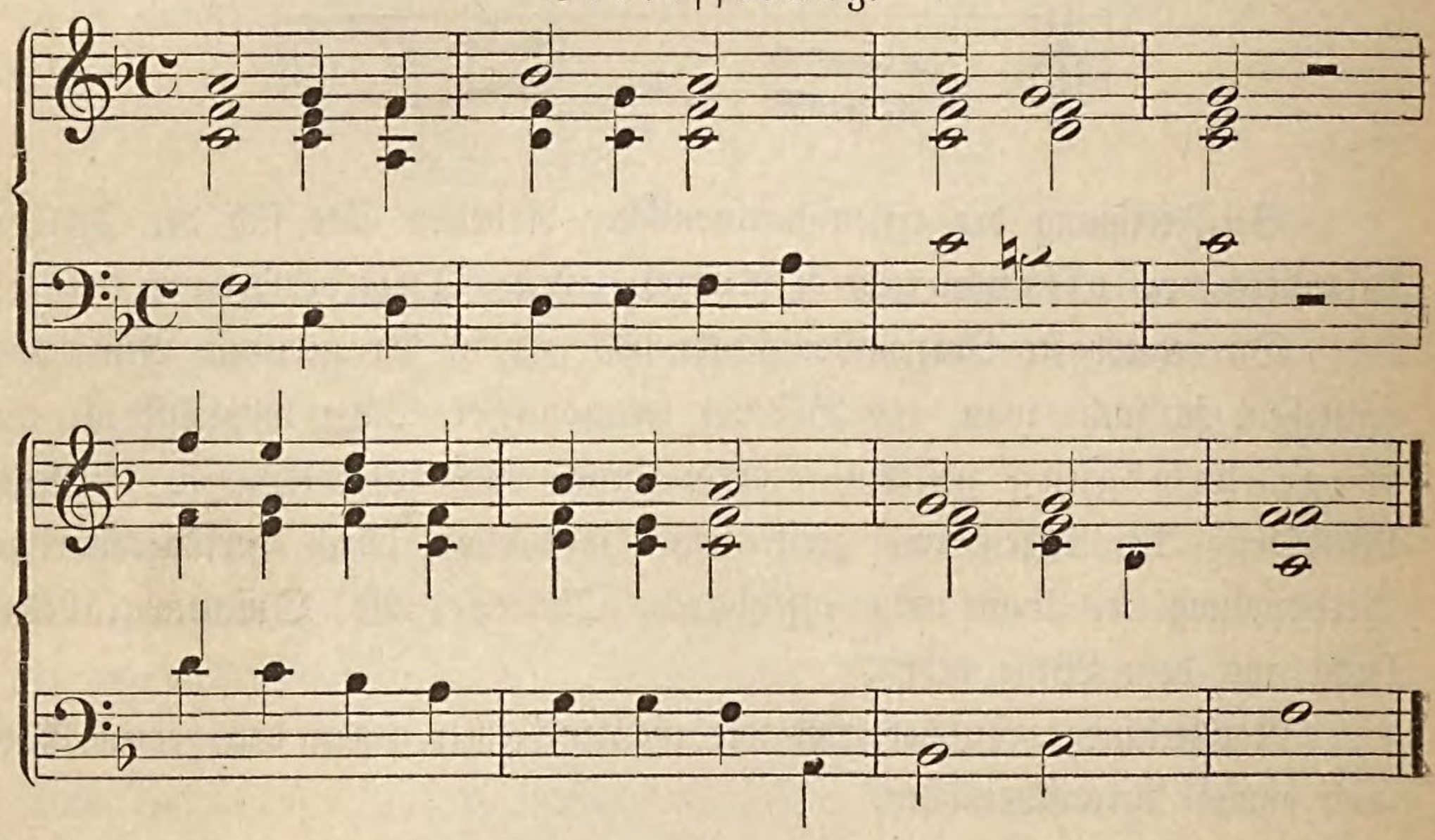
Nr. 4. Zwischen Baß und Alt Oktavenparallelen = d—d, c—c; zwischen Baß und Tenor Quintenparallelen = d—a, c—g.

Nr. 5. Baß und Alt machen Oktavenparallelen = c—c, b—b; Baß und Tenor machen Quintenparallelen = c—g, b—f.

Nr. 6. Zwischen Baß und Sopran verdeckte Oktaven = a—c, g—g.

Nr. 7. Der Leiteton ist abwärts geführt.

Verbesserung.



## § 4.

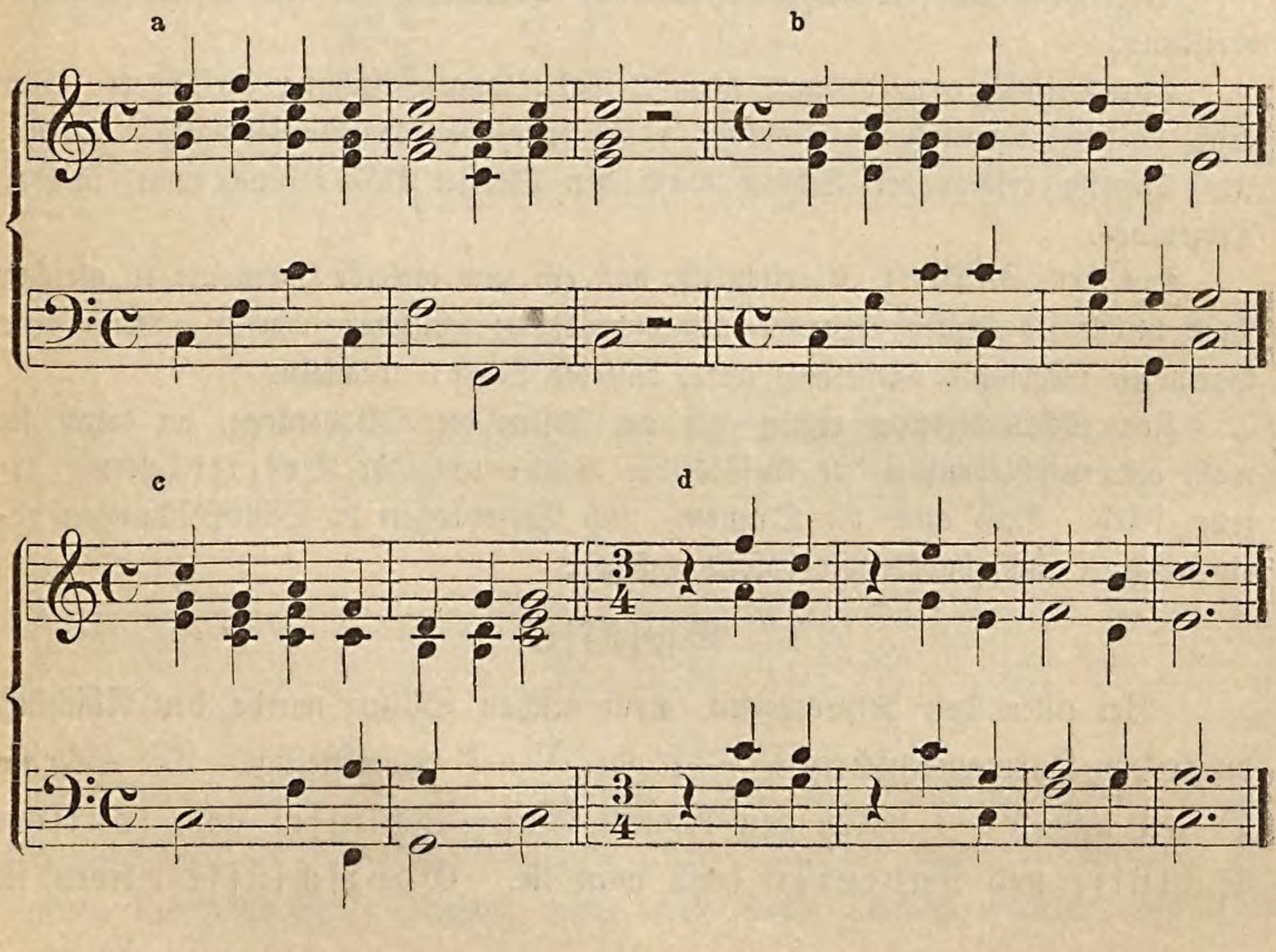
## Bildung harmonischer Sätze.

Was über die rhythmische Gestaltung der melodischen Sätze und Perioden gesagt wurde, findet auch Anwendung auf die harmonischen.

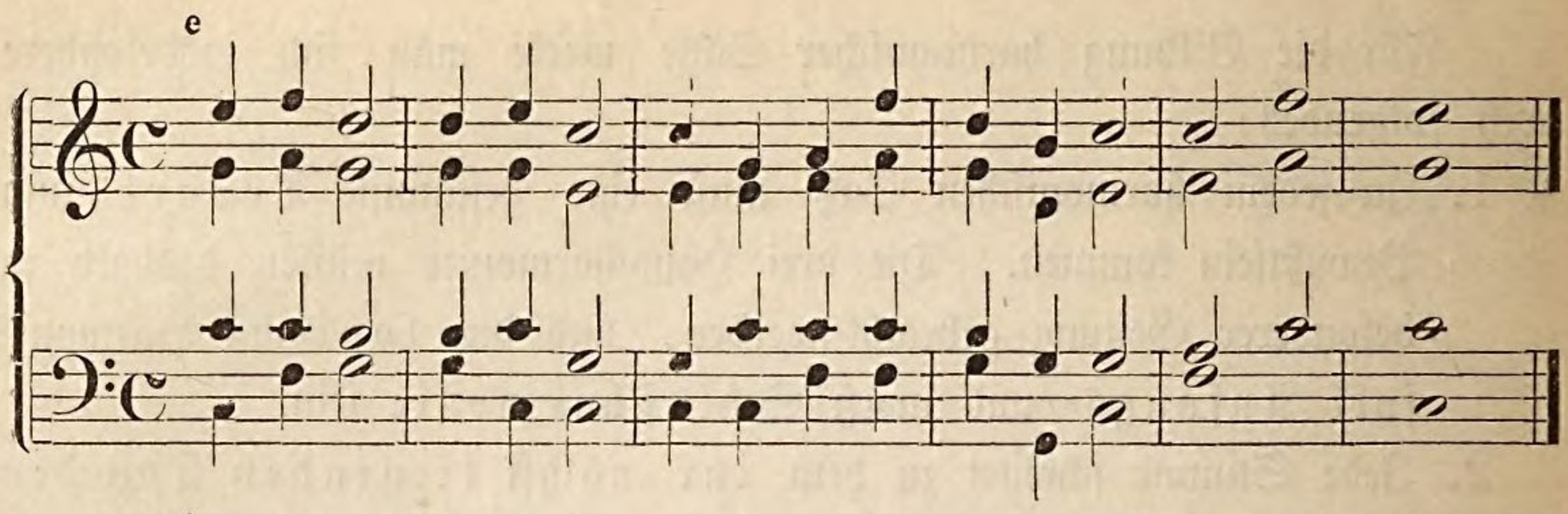
Für die Bildung harmonischer Sätze merke man sich insbesondere noch folgendes:

1. In jedem harmonischen Satz muß eine bestimmte Tonart zum Bewußtsein kommen. Die drei Hauptharmonien müssen deshalb zu besonderer Geltung gebracht werden, und die tonische Harmonie soll Anfangs- und muß Schlußharmonie sein.
2. Jede Stimme schreitet zu dem ihr nächst liegenden Ton des folgenden Accordes fort. Haben zwei Accorde einen Ton gemeinsam, so wird derselbe der gleichen Stimme zugewiesen.
3. Liegen Baß und Sopran mehr als zwei Oktaven auseinander, so wende man die geteilte Harmonie an! Die Entfernung zwischen Sopran und Alt, Tenor und Alt darf nicht mehr als eine Oktave betragen.
4. Die schweren Taktteile hebe man durch neue Harmonien hervor!

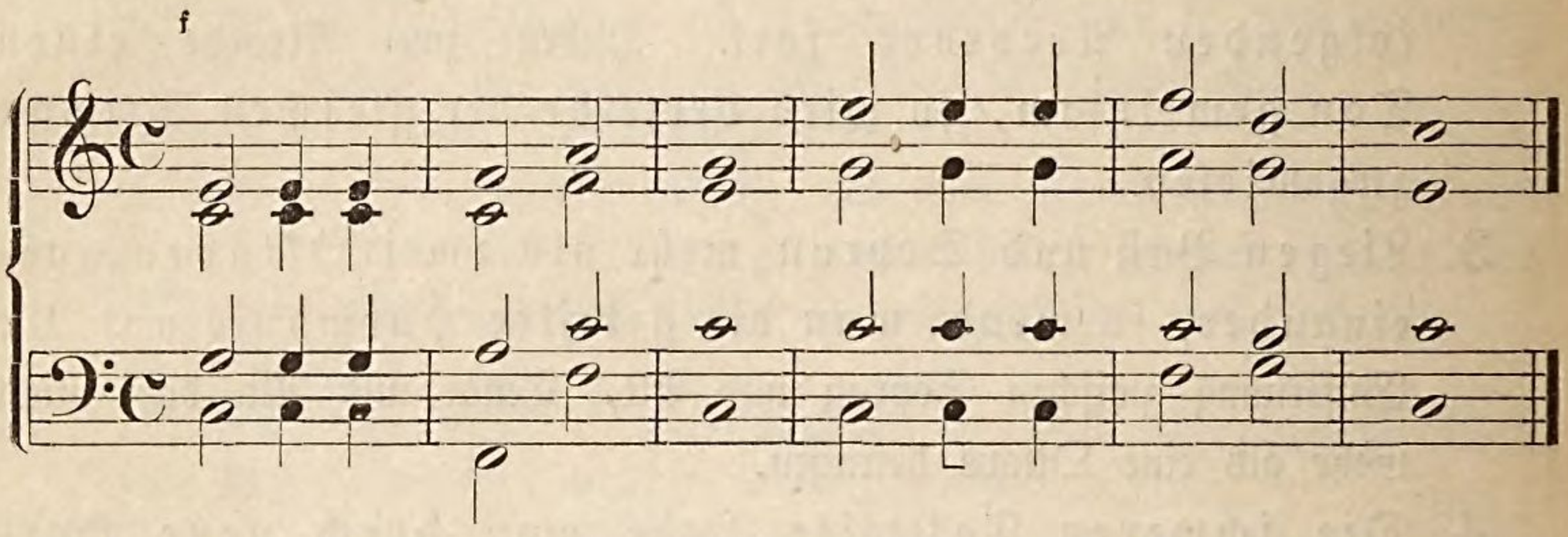
Wir haben bereits erwähnt, daß die drei Hauptharmonieen zur Bildung harmonischer Sätze ausreichend sind. Auch die tonische Harmonie und eine der beiden Dominantharmonieen sind genügendes Material zu einfachen Harmonieverbindungen. Nachstehende Beispiele werden Vorstehendes vor die Augen führen.



e



f



Im Beispiel a sind nur die Harmonieen der I. und IV. Stufe in Anwendung gebracht. Der Satz beginnt mit der tonischen Harmonie in der Terzenlage und schließt mit derselben Harmonie in der Oktavenlage.

Im Beispiel b sind der tonische und der Dominant-Dreiklang ausschließlich angewandt. Von der 4. Harmonie an tritt die weite Lage auf. Die tonische Harmonie in der Oktavenlage bildet die Anfangs- und Schlußharmonie.

Die drei Hauptdreiklänge sind mit einander in Verbindung gebracht im Beispiel c. Der Schluß erfolgt hier in der Quintenlage.

Abweichend von der Regel beginnt das Beispiel d mit dem Unterdominantdreiklang.

Das Beispiel e wird durch einen 2 Takte langen Anhang verlängert. Der Satz schließt eigentlich mit dem 4. Takte durch den Harmonieschritt V – I ab. Im Anhang erfolgt der Schluß durch den Schritt IV—I und zwar in der Terzenlage.

Aus dem Beispiel f ist ersichtlich, daß ein und dieselbe Harmonie in gleicher Lage mehrmals hinter einander auftreten kann; häufiger aber ist, wenn eine Harmonie mehrmals wiederholt wird, daß die Lagen wechseln.

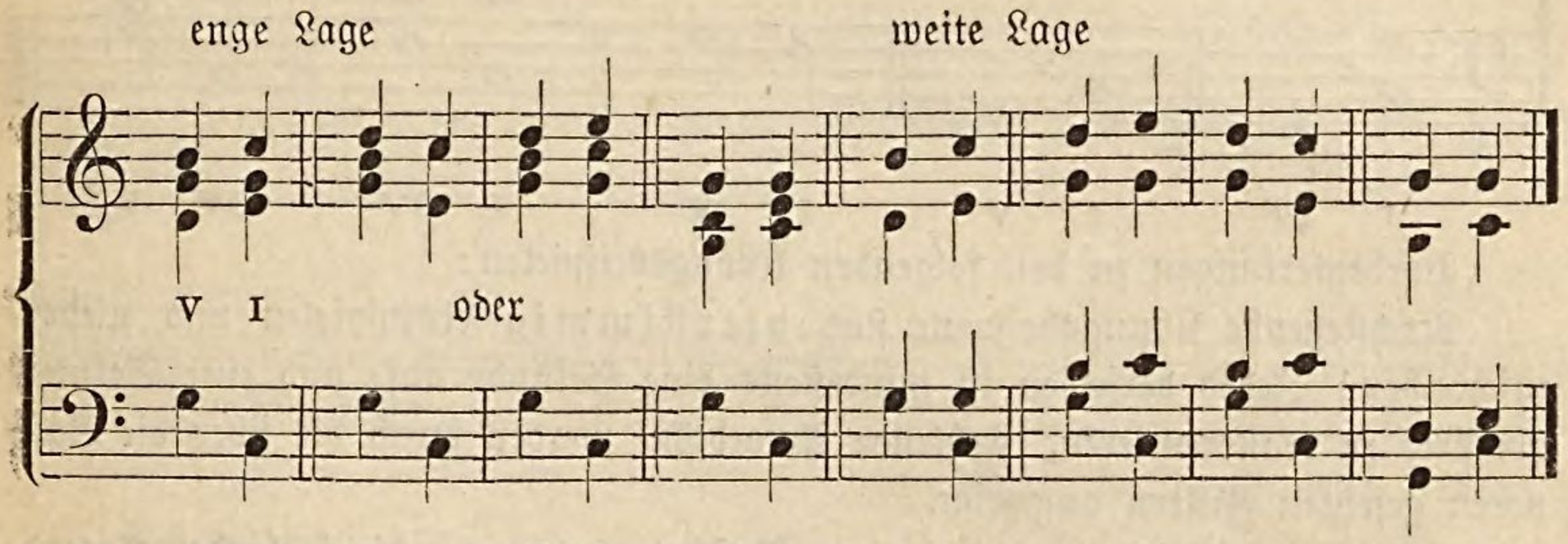
Zur Schlußbildung eignet sich am besten die Oktavenlage, da durch sie wohl am entschiedensten das Gefühl der Ruhe und der Befriedigung erzeugt wird. Daß auch die Quinten- und Terzenlagen zu Schlußbildungen geeigenschaftet sind, haben wir bereits gesehen.

## Schlüsse.

Bei allen den besprochenen harmonischen Sätzen wurde der Abschluß durch den Harmonieenschritt IV—I oder V—I bewerkstelligt. Die Schritte IV—I und V—I haben den Namen Ganz-Schlüsse; auch tonische Schlüsse und Kadenzen heißt man sie. Ganzschlüsse werden sie

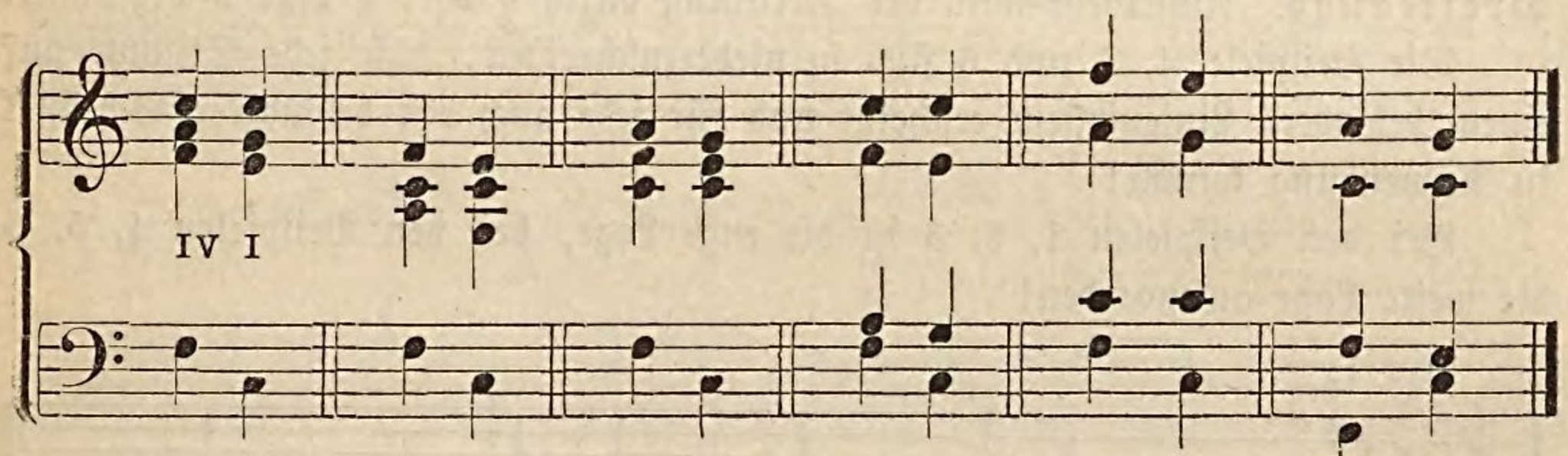
genannt, weil sie das Ohr vollständig zur Ruhe führen, tonische Schlüsse, weil die tonische Harmonie Schlußharmonie ist. Das Wort Kadenz, zu deutsch: Schlußfall, bezeichnet einen Harmonienschritt, welcher einen Ruhe- oder Endpunkt andeutet.

Entschiedener als die Unterdominantharmonie weist die Dominantharmonie auf die tonische Harmonie hin. Der Schluß V—I ist deshalb auch der häufigere. Er wird in folgender Weise ausgeführt:

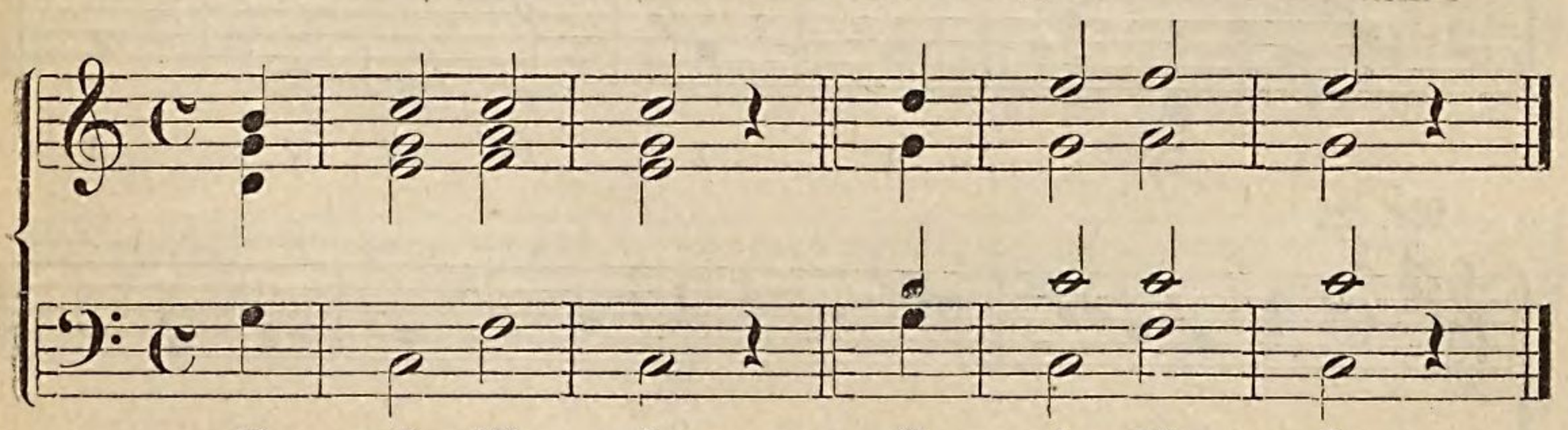



Der Schluß V—I hat den besonderen Namen authentischer oder weltlicher Schluß.

Die Schlußform IV—I heißt Plagal- oder Kirchenschluß. Die Ausführung ist folgende:

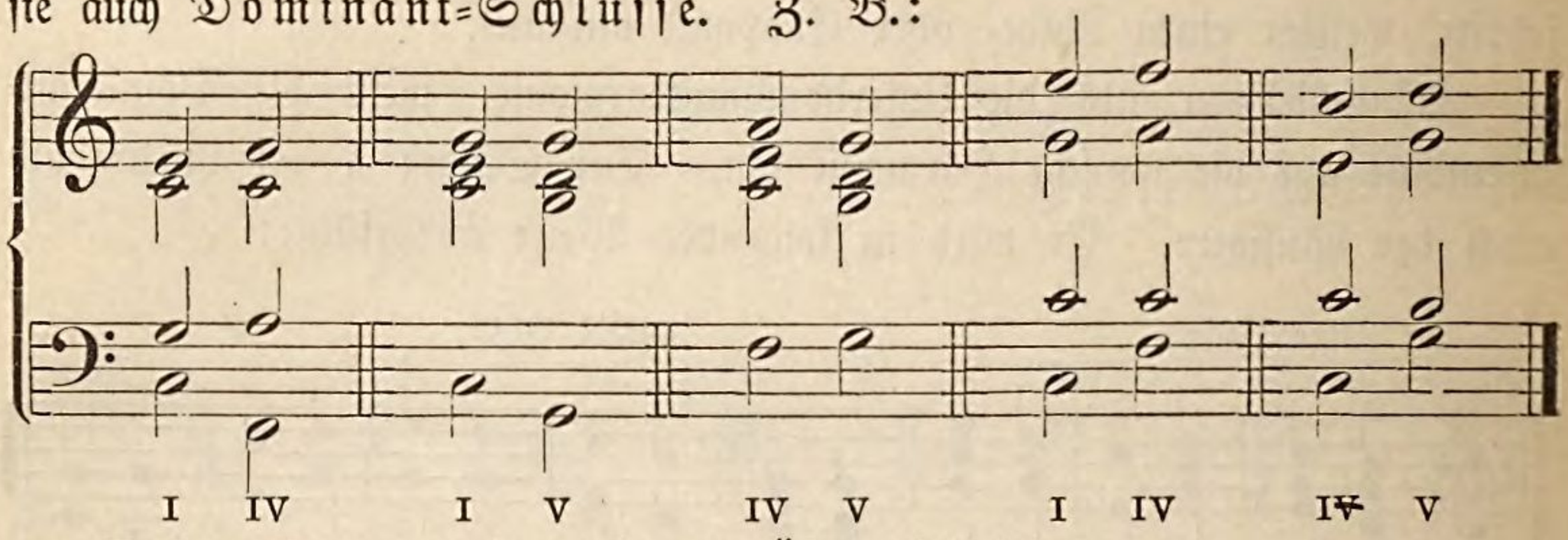



Dem Plagalschluß geht in der Regel der authentische voraus; z. B.:




Eine zweite Art von Schlüssen bilden die Halbschlüsse, so genannt, weil sie nur den Endpunkt eines Absatzes, eines Abschnittes, oder eines Vordersatzes andeuten, nicht aber einen Tonsatz wirklich abschließen.

Sie lassen eine Fortsetzung bestimmt erwarten. Zu den Halbschlüssen rechnet man die Schritte I—IV, I—V und auch IV—V. Da bei ihnen eine der beiden Dominantharmonien Schlußharmonie ist, nennt man sie auch Dominant=Schlüsse. Z. B.:




Vorbemerkungen zu den folgenden Übungsbeispielen:

Nachstehende Übungsbeispiele sind vierstimmig einzuspielen und niederzuschreiben! Jedes derselben ist mindestens eine Sekunde auf= und eine Sekunde abwärts zu transponieren. Fehlende Accordtöne werden durch die über die Baßnoten gesetzten Ziffern angezeigt.

Ziffern und Zeichen, die bei einer Baßnote stehn, um die fehlenden Accordtöne anzudeuten, haben den gemeinsamen Namen Signaturen.

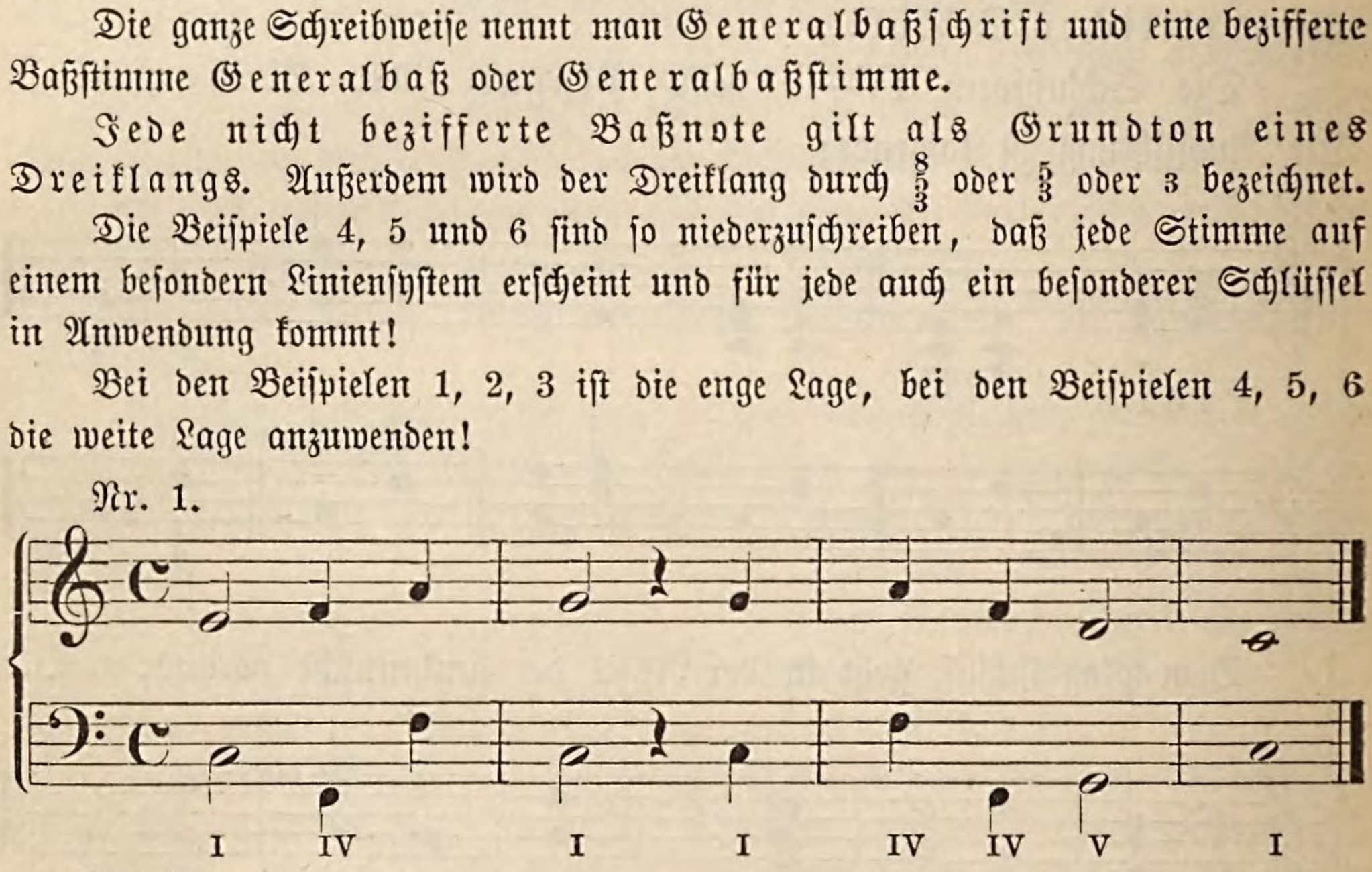
Die ganze Schreibweise nennt man Generalbaßschrift und eine bezifferte Baßstimme Generalbaß oder Generalbaßstimme.

Jede nicht bezifferte Baßnote gilt als Grundton eines Dreiklangs. Außerdem wird der Dreiklang durch $\frac{8}{5}{}_{3}$ oder $\frac{5}{3}$ oder 3 bezeichnet.

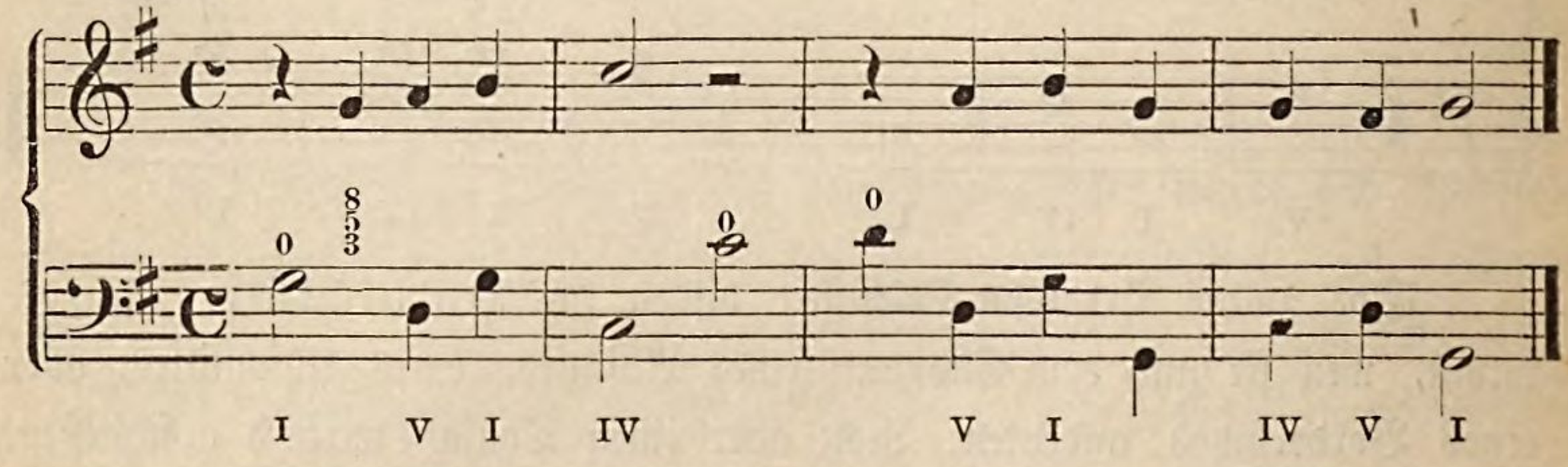
Die Beispiele 4, 5 und 6 sind so niederzuschreiben, daß jede Stimme auf einem besondern Liniensystem erscheint und für jede auch ein besonderer Schlüssel in Anwendung kommt!

Bei den Beispielen 1, 2, 3 ist die enge Lage, bei den Beispielen 4, 5, 6 die weite Lage anzuwenden!

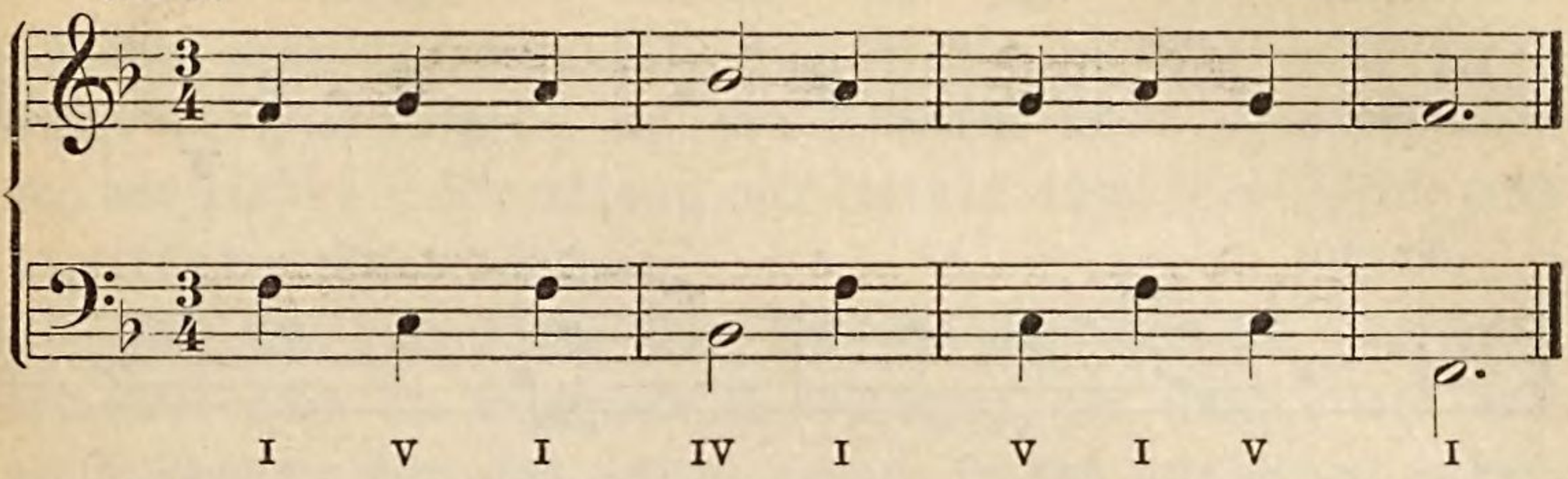
Nr. 1.



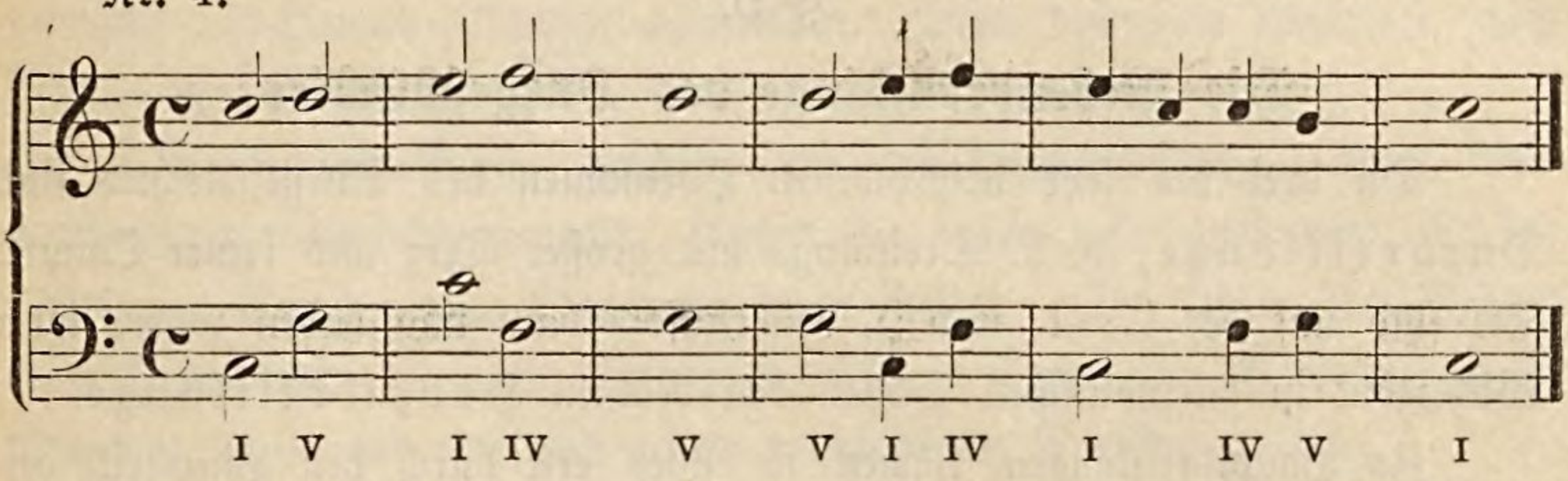

Nr. 2.



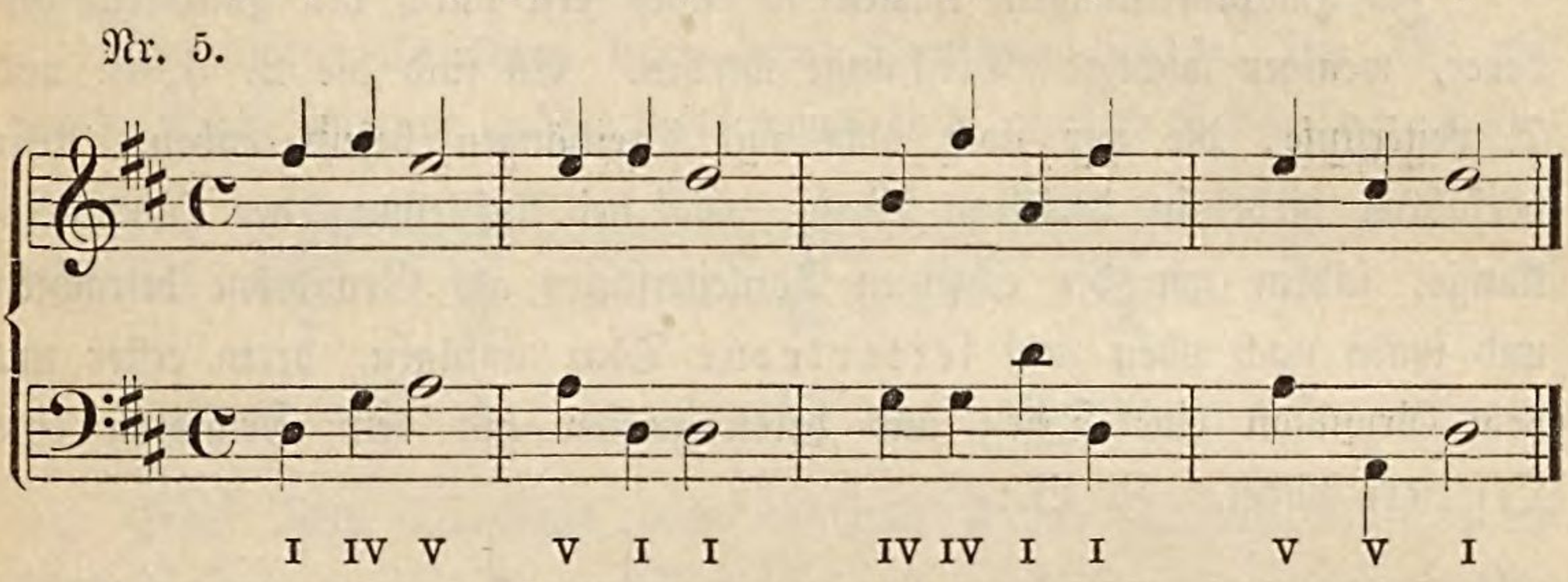
Nr. 3.



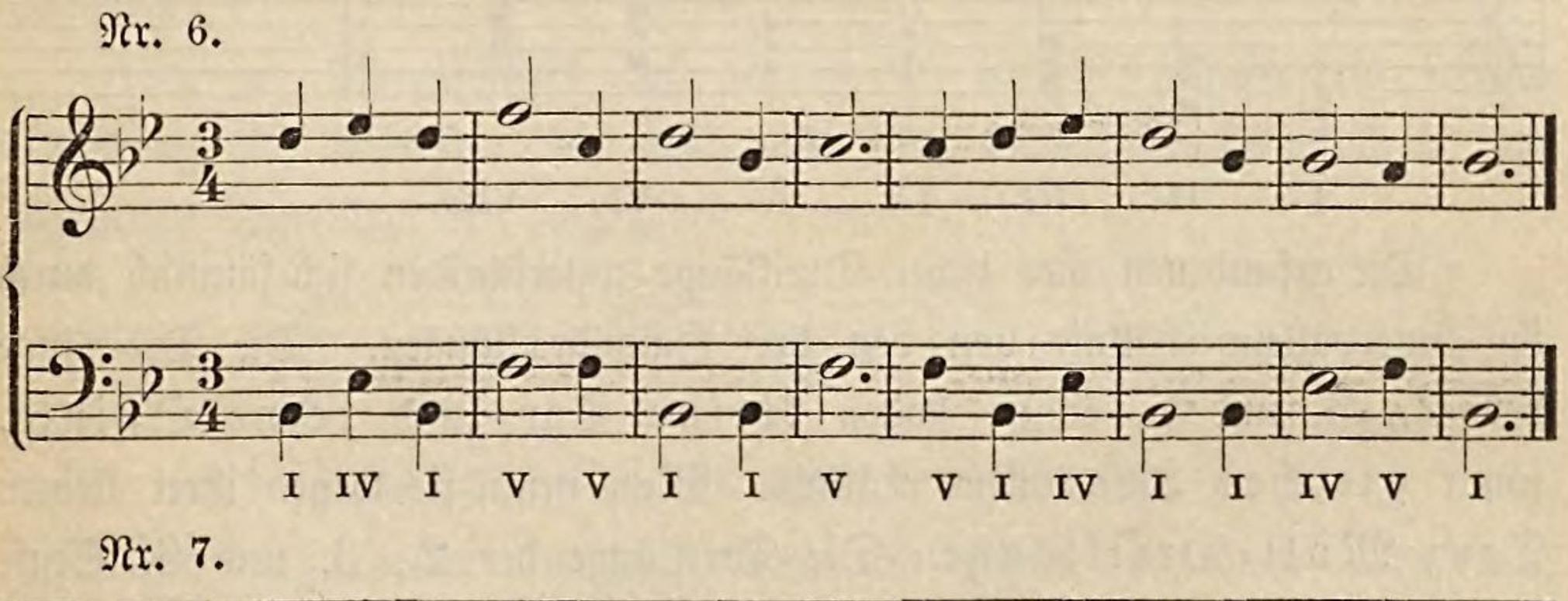

Nr. 4.



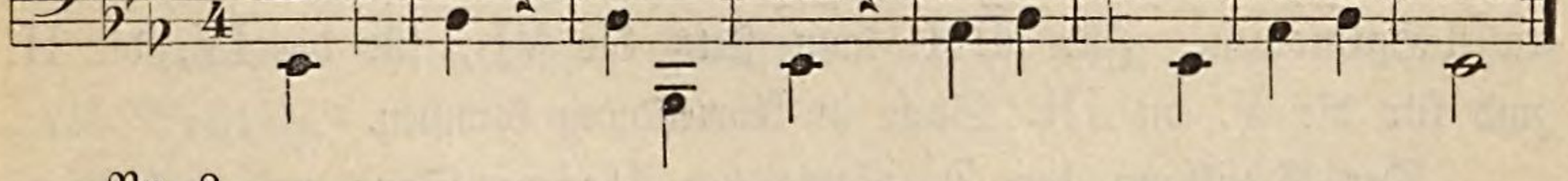

Nr. 5.



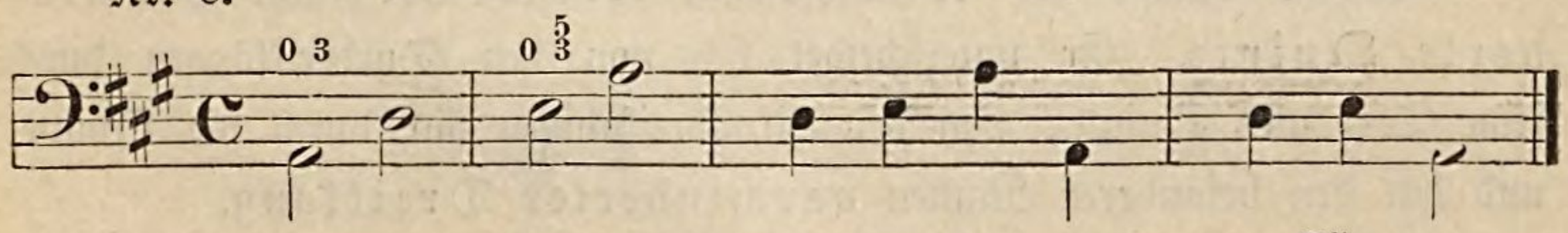

Nr. 6.



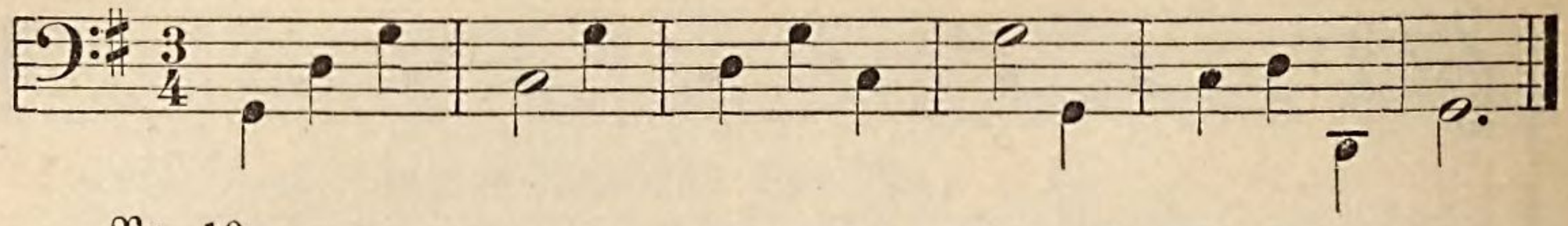

Nr. 7.



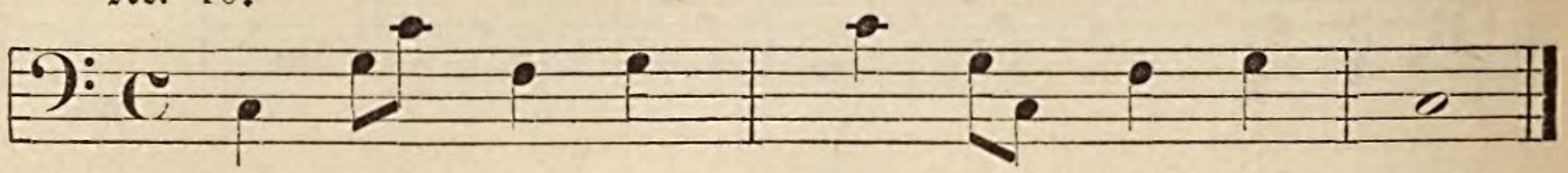
Nr. 8.



Nr. 9.



Nr. 10.

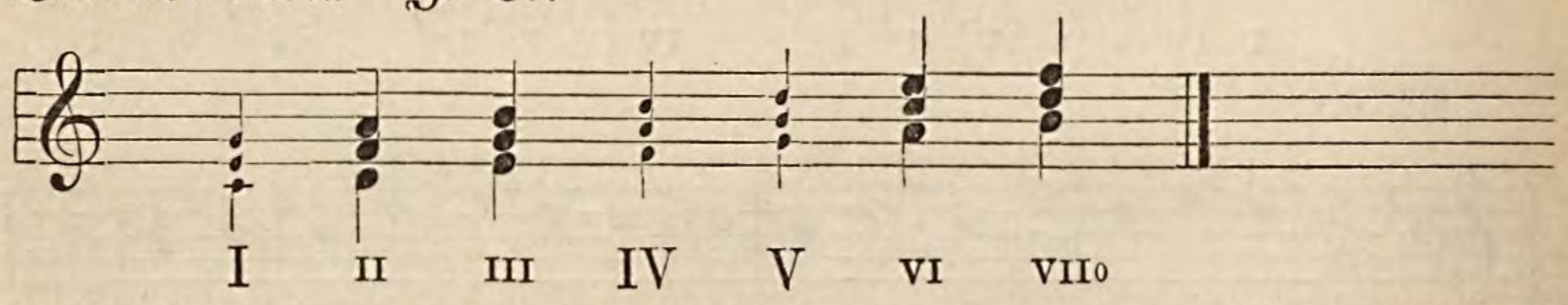


## § 5.

## Die Nebendreiklänge des Durgeschlechtes.

Die drei bis jetzt besprochenen Harmonien des Durgeschlechtes sind Durdreiklänge, d. h. Dreiklänge mit großer Terz und reiner Quinte. Sie sind auf der 1., 4. und 5. Leiterstufe erbaut und haben wegen ihrer Wichtigkeit in harmonischen Sätzen den Namen Hauptdreiklänge.

Zu Hauptdreiklängen können sie aber erst durch den Hinzutritt anderer, weniger wichtiger Dreiklänge werden. Es sind die 2. 3. 6. und 7. Leiterstufe, die wir noch nicht mit Dreiklängen besetzt haben. Wir verfahren hiebei in derselben Weise, wie bei Aufstellung der Hauptdreiklänge, indem wir die einzelnen Tonleiterstufen als Grundtöne betrachten und ihnen nach oben zwei leitertreue Töne anfügen, deren erster mit dem Grundton eine Terz und deren zweiter mit dem Grundton eine Quinte bildet. Z. B.:



I II III IV V VI VII°

Die gefundenen vier neuen Dreiklänge unterscheiden sich sämtlich durch ihr Intervallenverhältnis von den drei Hauptdreiklängen. Die Dreiklänge der **2.**, **3.** und **6.** Stufe haben kleine Terz und reine Quinte, somit gleiches Intervallenverhältnis. Man nennt sie wegen ihrer kleinen Terz Moll-Dreiklänge. Die Dreiklänge der 2., 3. und 6. Stufe sind die Subsstituten, die Stellvertreter der 3 Hauptdreiklänge, deren Parallel-Harmonien. Für die I. kann stets die VI., für die IV. die II. und für die V. die III. Stufe in Anwendung kommen.

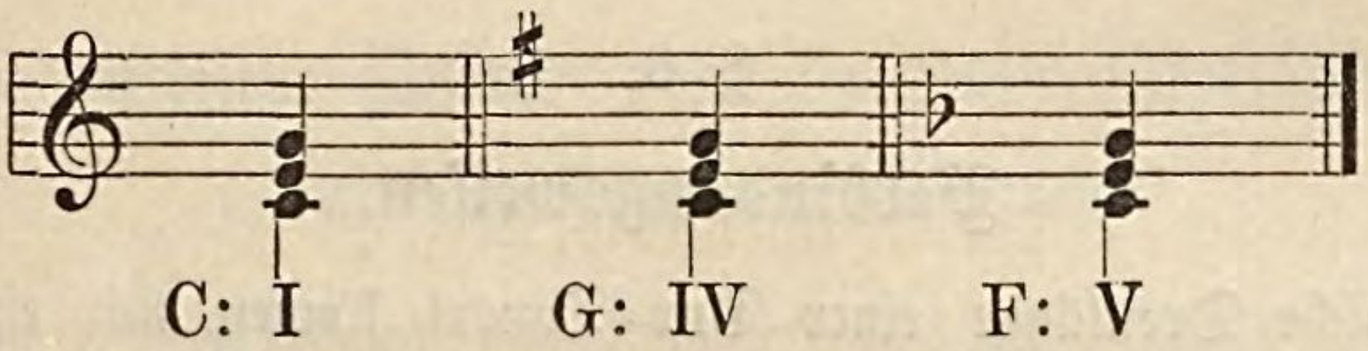
Der Dreiklang der **7.** Stufe hat kleine Terz und verminderte Quinte. Er unterscheidet sich von den Durdreiklängen durch seine Terz und Quinte, von den Molldreiklängen nur durch die Quinte, und hat den besonderen Namen verminderter Dreiklang.

Zum Unterschied von den Dur- oder harten Dreiklängen werden, wie oben gezeigt ist, die Moll- oder weichen Dreiklänge mit kleinen römischen Ziffern, und zum Unterschied von diesen beiden Arten der verminderte Dreiklang mit kleiner römischer Ziffer und angefügter Null bezeichnet.

Für den harmonischen Satz sind die Dreiklänge der II., III., VI. und VII.o Stufe von untergeordneter Bedeutung; mit ihnen allein kann ein harmonischer Satz nicht gebildet werden; sie sind deshalb nur in Verbindung mit Hauptdreiklängen anwendbar. Eben deswegen heißen sie auch Nebendreiklänge.

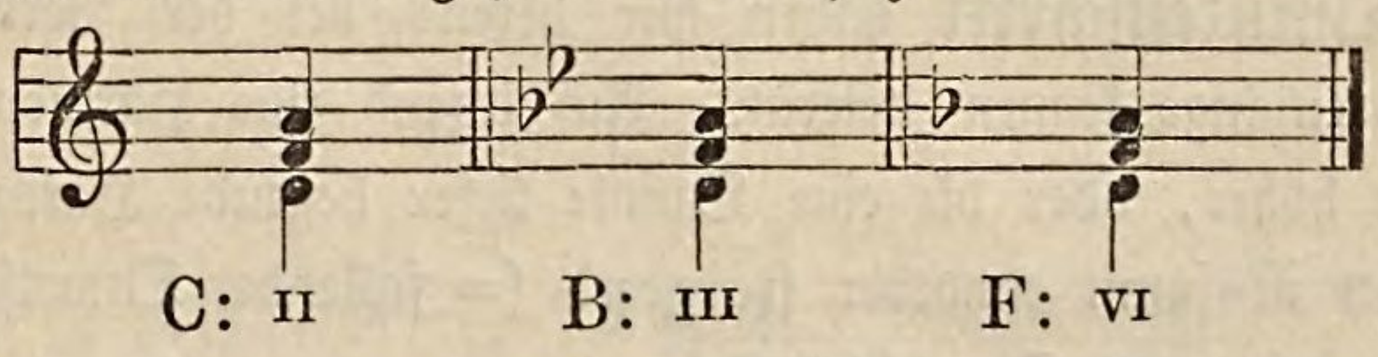
Die Nebendreiklänge werden, wie die Hauptdreiklänge, durch Verdopplung vierstimmig gemacht, können in enger und zerstreuter, in der Oktaven-, Terzen- und Quinten-Lage auftreten. In jeder Dur-Tonart unterscheiden wir 3 harte Dreiklänge = I, IV und V, 3 weiche Dreiklänge = II, III und VI, und einen verminderten Dreiklang: VIIo.

Ein harter Dreiklang kann somit Dreiklang der I., der IV. und der V. Stufe sein und gehört dann immer einer anderen Tonart an; z. B.:




Jeder harte Dreiklang kann demnach 3 verschiedenen Durtonarten eigen sein.

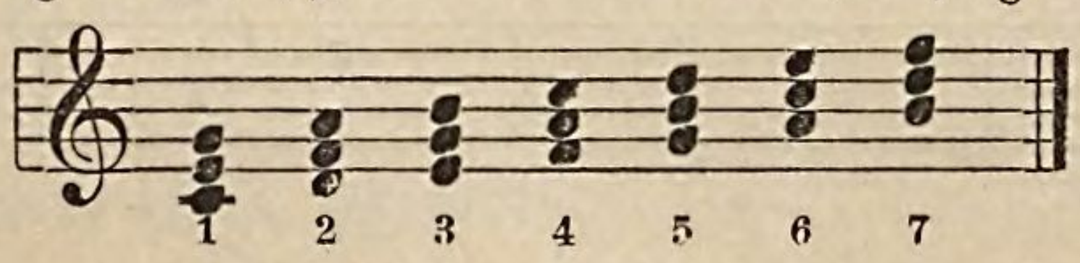
Da im Durgeschlecht auf der II., III. und VI. Stufe ein weicher Dreiklang sich befindet, so muß auch jeder weiche Dreiklang drei verschiedenen Dur-Tonarten angehören können; z. B.:



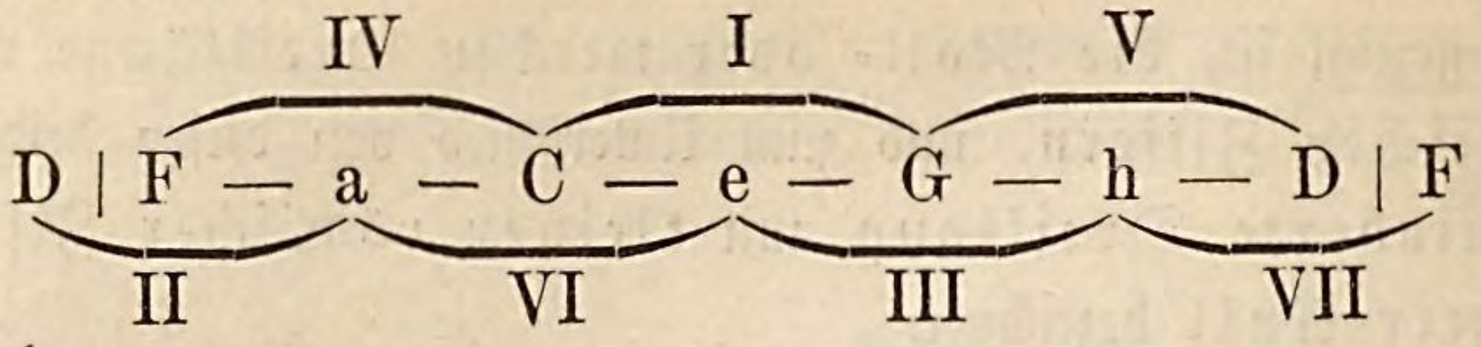

Ein verminderter Dreiklang kann nur einer Durtonart angehören, da er sich bloß auf der siebenten Stufe findet.

Accorde, die mehreren Tonarten gemeinsam sind, nennt man mehrdeutig.

Das ganze Harmoniesystem von C-dur hat folgende Gestalt:



In Buchstaben:




Aufgaben:

1. Sämtliche Dur-Tonleitern sind mit leitereigenen Dreiklängen zu besetzen!
2. Die Nebendreiklänge sämtlicher Durtonarten sind vierstimmig in den 3 verschiedenen Lagen und in enger und geteilter Harmonie auf dem Klavier einzuspielen!
3. Wie heißen die Dreiklänge der V. und VI. Stufe in D-Dur, der III. und IV. Stufe in B-Dur, und welchen anderen Tonarten können dieselben noch angehören?
4. Welchen Tonarten sind die Dreiklänge: f, a, c — a, cis, e — des, f, as — g, b, d — fis, a, cis — h, d, fis — g, b, des — fis, a, c eigen und auf welchen Stufen kommen sie dort vor?
5. In welchen Tonarten kommen die Dreiklänge von Es-Dur außerdem noch vor?
6. Die Dreiklangssysteme der sämtlichen Dur-Tonarten sind in Buchstaben darzustellen!

## § 6.

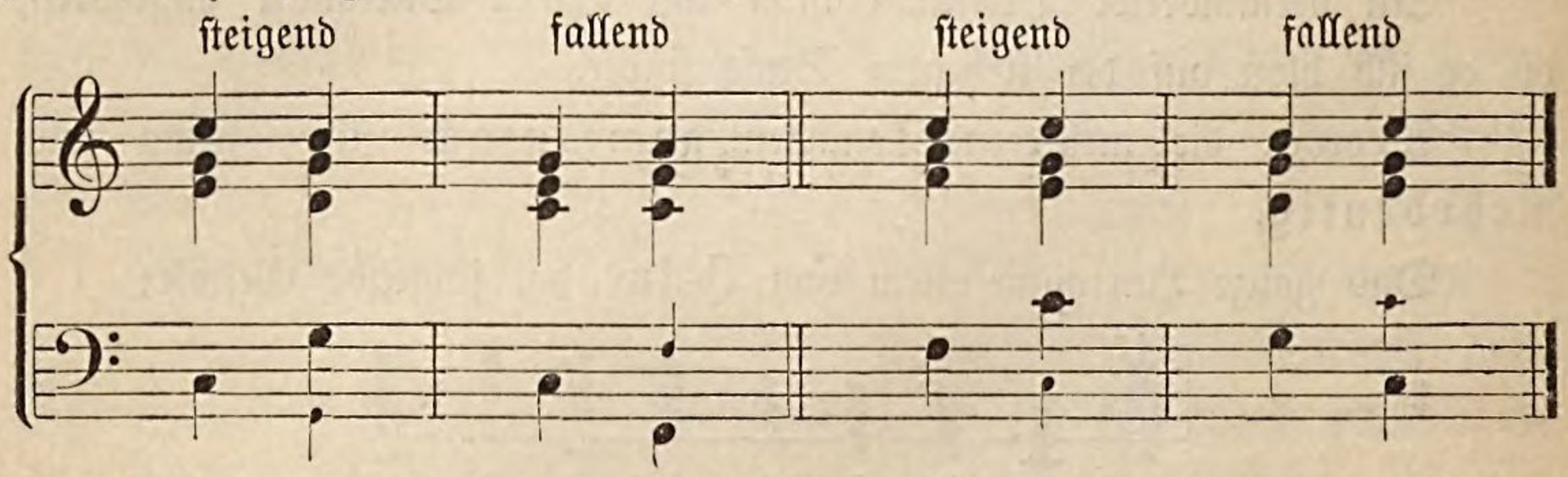
## Verbindungsweisen.

Sämtliche Dreiklänge einer Dur-Tonart können mit einander verbunden werden, können in harmonischen Sätzen aufeinander folgen.

Man unterscheidet drei Verbindungsweisen:

1. den Quintenschritt,
2. den Terzenschritt,
3. den Sekundenschritt.

Den **Quintenschritt** haben wir bereits bei der Verbindung der drei Hauptdreiklänge kennen gelernt. Auf irgend eine Harmonie folgt die eine Quinte höher, oder die eine Quinte tiefer liegende Harmonie. Der Quintenschritt ist somit entweder steigend (= fallender Quartschritt), oder fallend (= steigender Quartschritt).

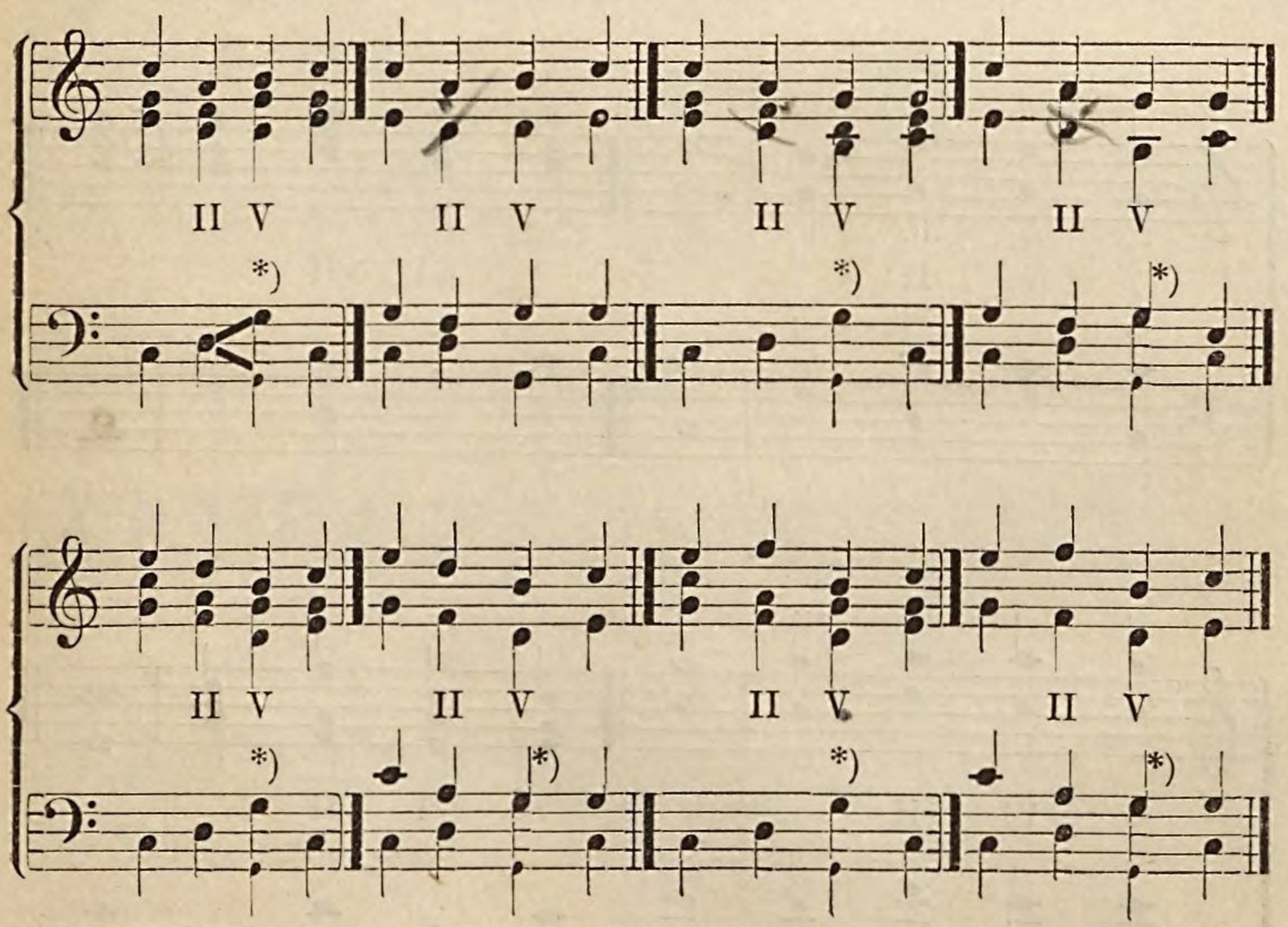


Der Quintenschritt ist die natürlichste Verbindungsweise und bei Bildung harmonischer Sätze unentbehrlich. Zwei Töne, die im Verhältnis einer Quinte zu einander stehen, treten gerne miteinander in Verbindung. Das Schwingungszahlenverhältnis der Quinte ist nächst dem der Oktave das einfachste. Wie nun zwei einzelne Töne, die eine Quinte bilden, sich als besonders verbindungsfähig erweisen, so auch zwei Harmonien, deren Grundtöne im Verhältnis einer Quinte zu einander stehen. Zwei aufeinanderfolgende Harmonien, deren Grundtöne eine Quinte bilden, die also quintschrittmäßig mit einander verbunden sind, haben auch immer einen Ton gemeinsam und heißen quintverwandt. Dieser gemeinsame Ton wird in der Regel ein und derselben Stimme zugewiesen.

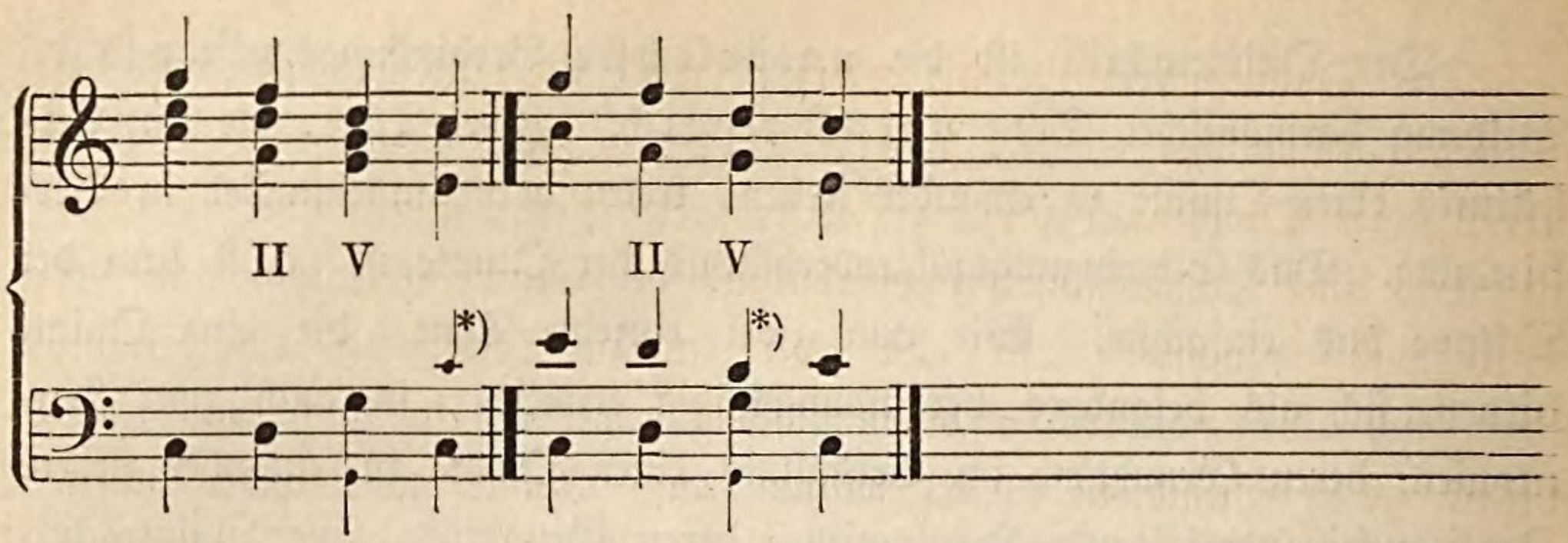
Unentbehrlich ist der Quintenschritt in harmonischen Sätzen bei Schlußbildungen. Durch keine der anderen Verbindungsweisen kann ein befriedigender Schluß herbeigeführt werden. Der fallende Quintschritt entspricht dem authentischen Schluß und kommt häufiger zur Anwendung als der steigende.

## I. Der fallende Quint- oder steigende Quartschritt.

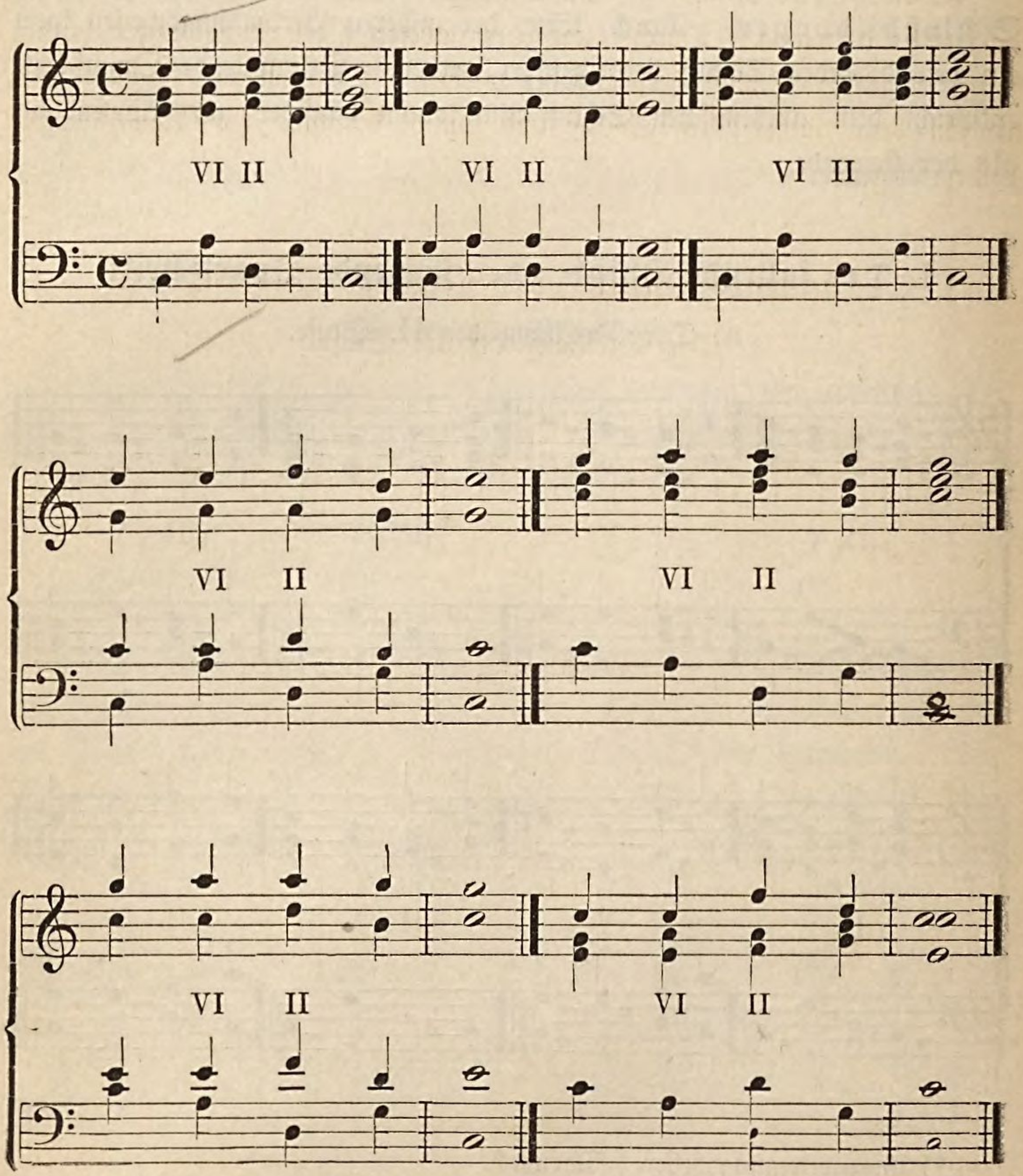
### a. Der Dreiklang der II. Stufe.



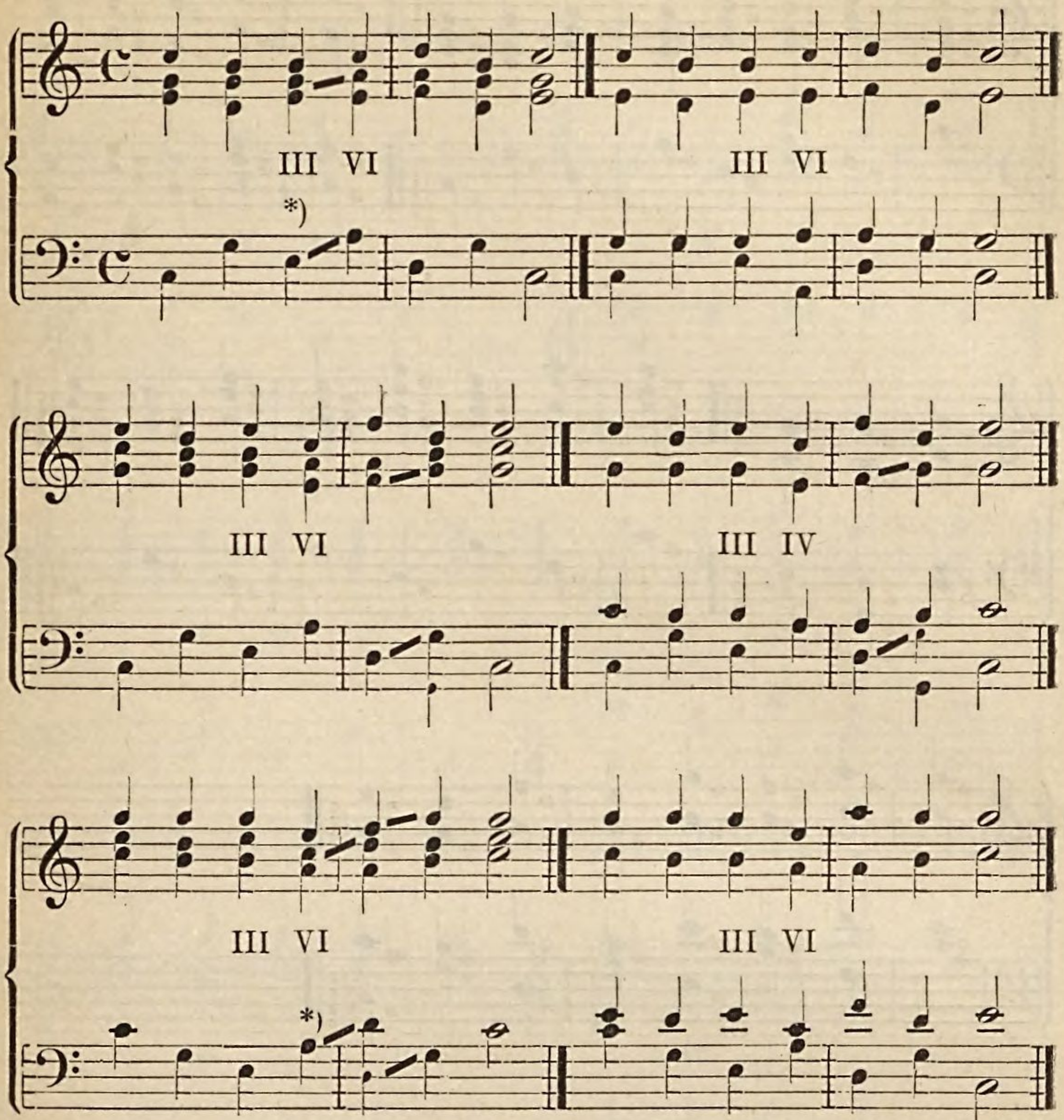

*) Gegenbewegung besser. Warum?



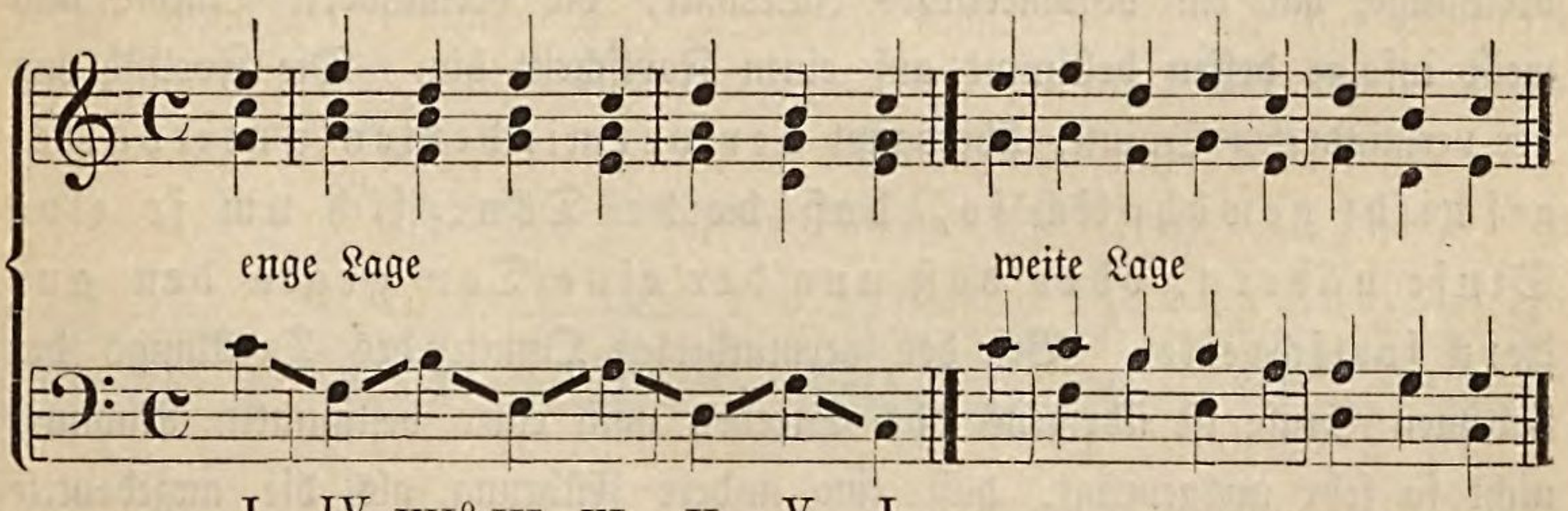

### b. Der Dreiklang der VI. Stufe.



c. Der Dreiklang der III. Stufe.

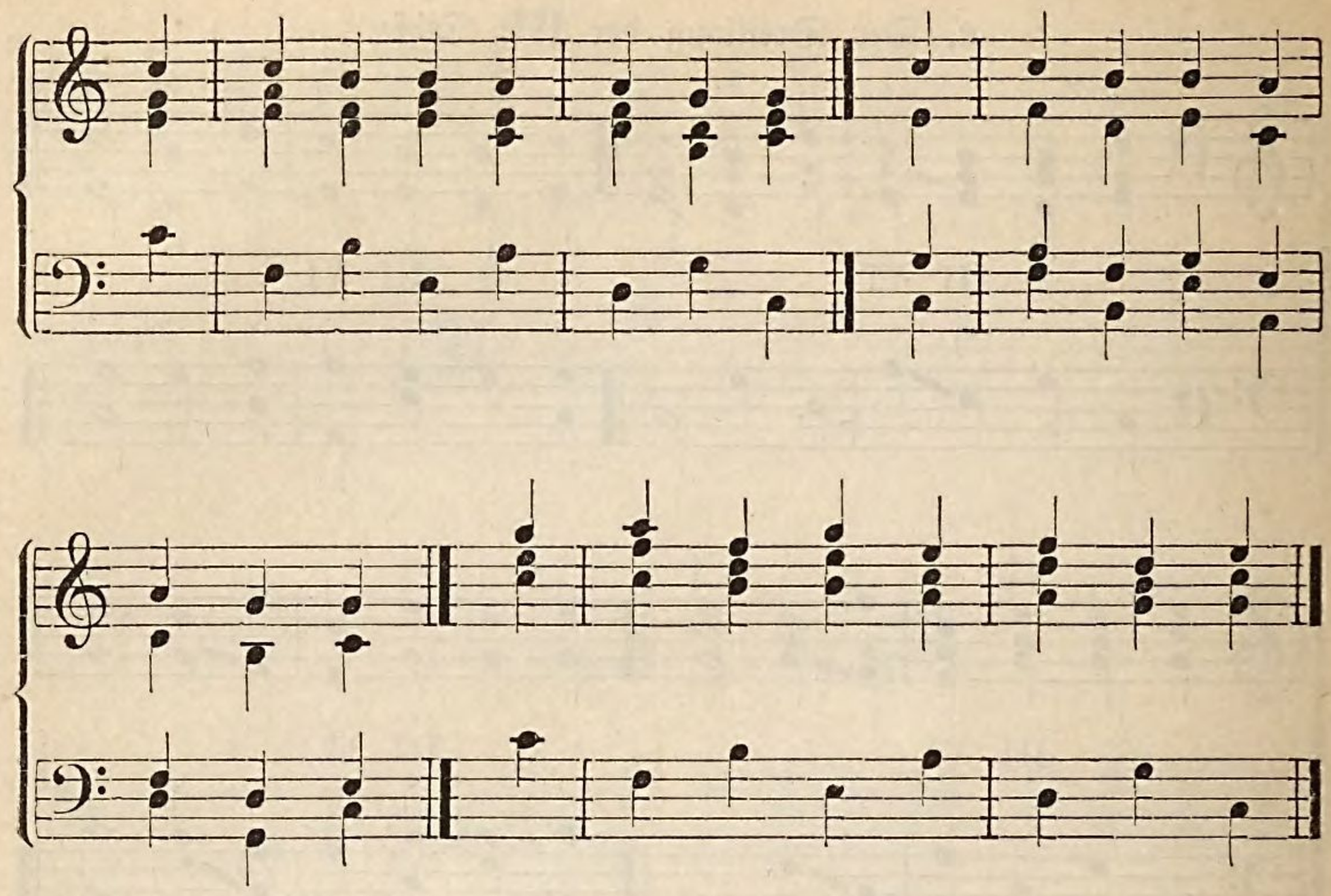



d. Sämtliche Dreiklänge in Verbindung.

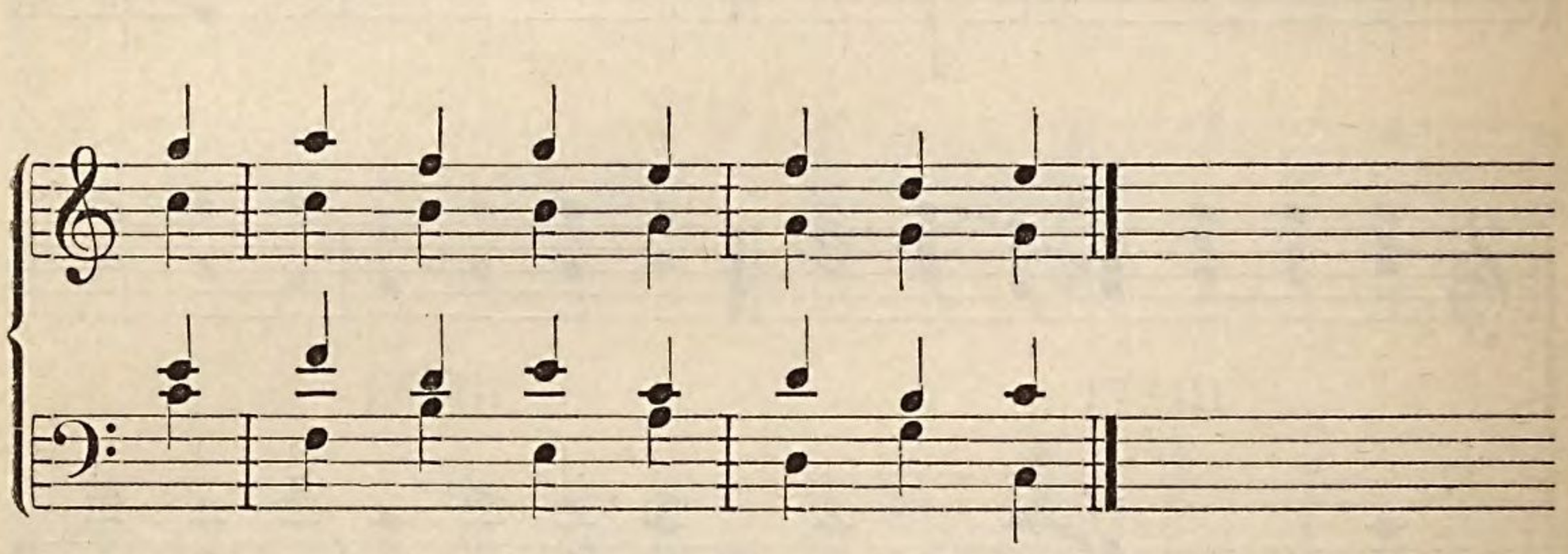



---

*) Die verdeckten Oktaven fallen hier nicht auf und können deshalb unbedenklich gestattet werden.





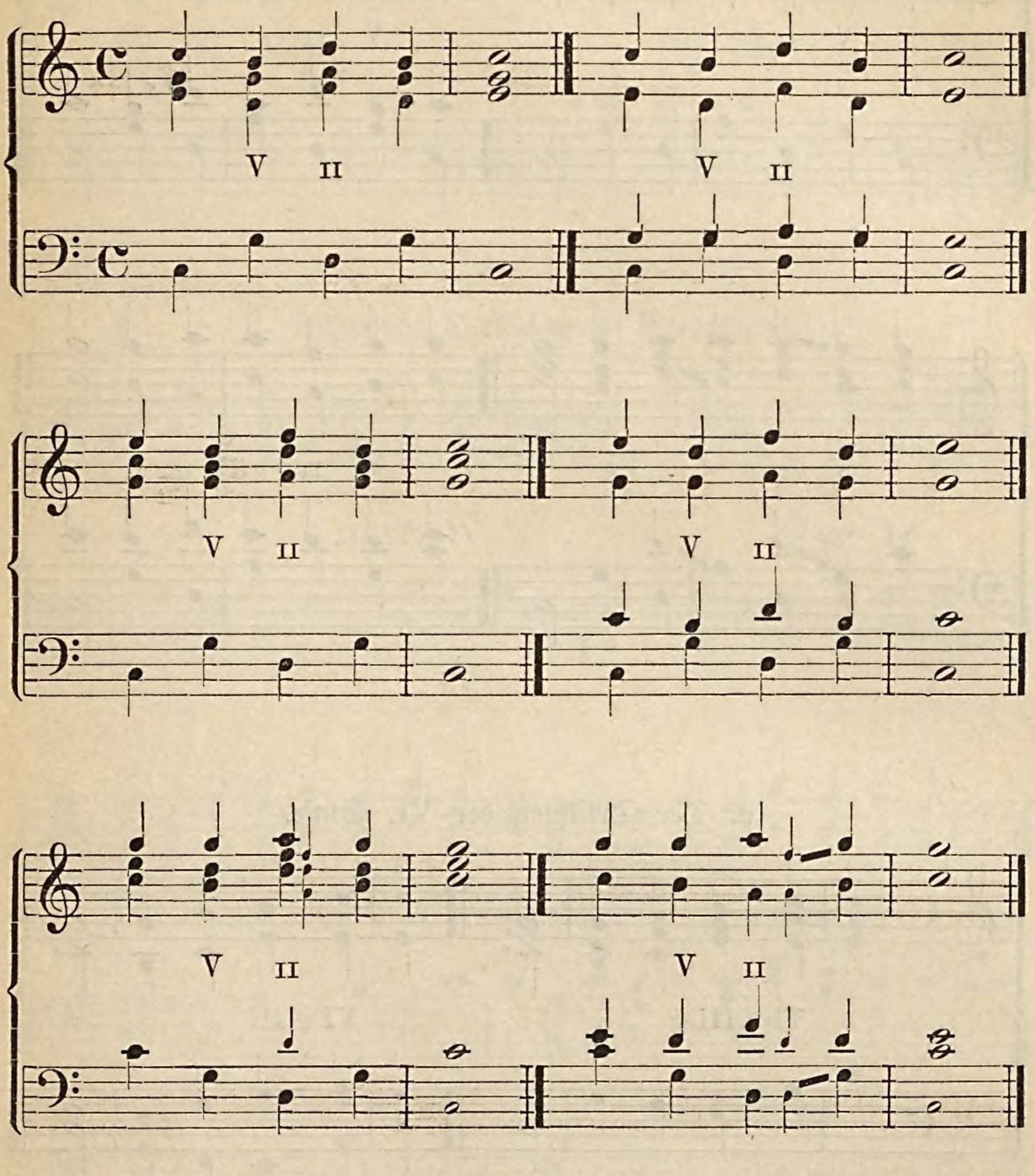


Der Dreiklang der 7. Stufe der Dur-Leiter hat den besonderen Namen „verminderter Dreiklang". Er ist der unselbständigste der Nebendreiklänge, hat ein dissonierendes Intervall, die verminderte Quinte und weist infolge dessen bestimmt auf einen Fortschritt hin. Die Fortführung der verminderten Quinte, überhaupt der verminderten Intervalle, geschieht gewöhnlich so, daß beide Töne sich um je eine Stufe nähern, oder daß nur der eine Ton gegen den andern fortschreitet. Bei der verminderten Quinte des Dreiklangs der siebenten Stufe ist übrigens das Streben nach einer bestimmten Richtung nicht so sehr ausgeprägt, daß eine andere Führung als die angedeutete von unangenehmer Wirkung sein müßte.

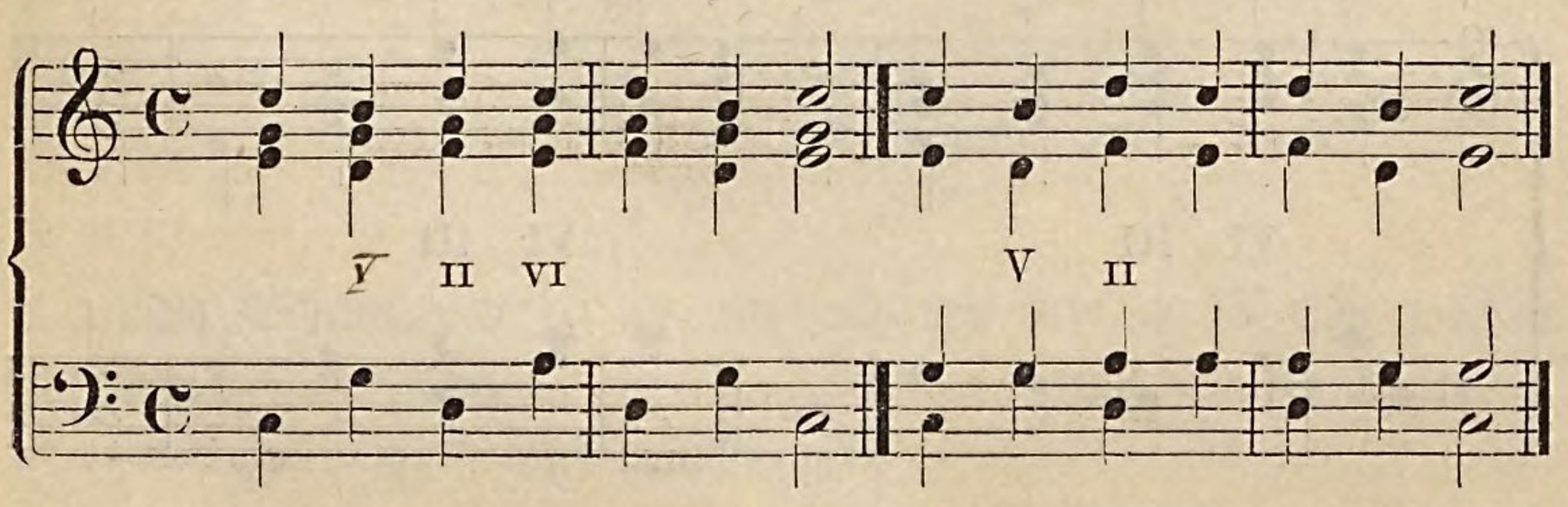
Die Fortbewegung des verminderten Dreiklangs im Quintenschritt kommt nur selten vor.

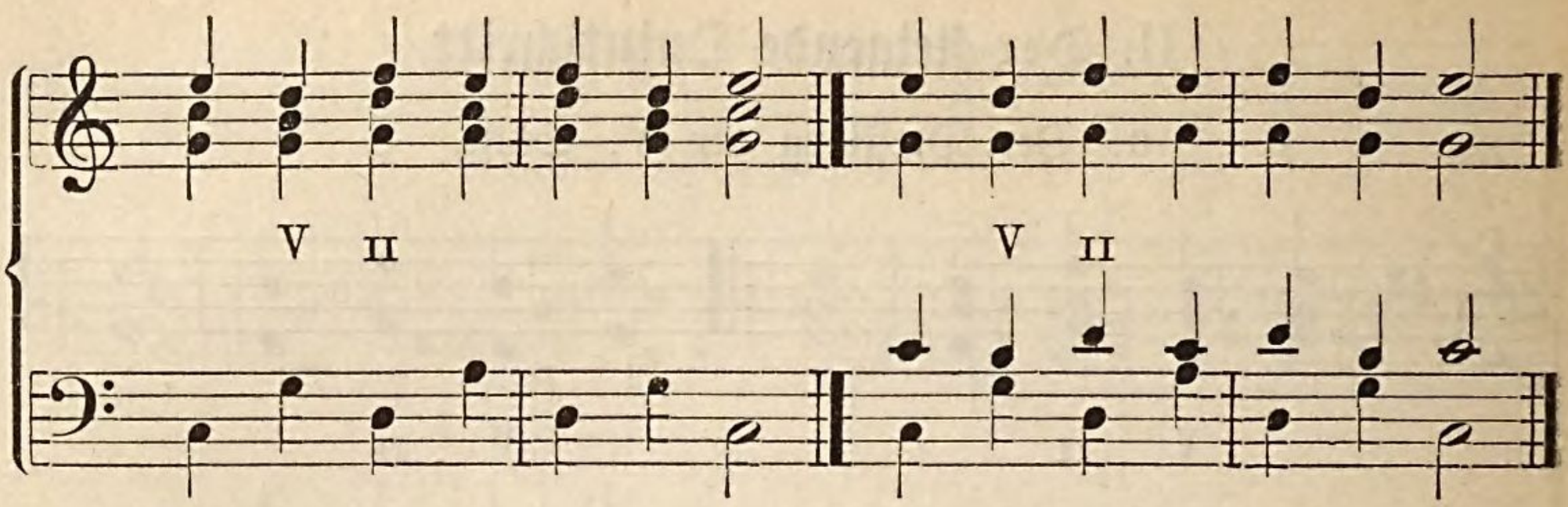
## II. Der steigende Quintschritt.

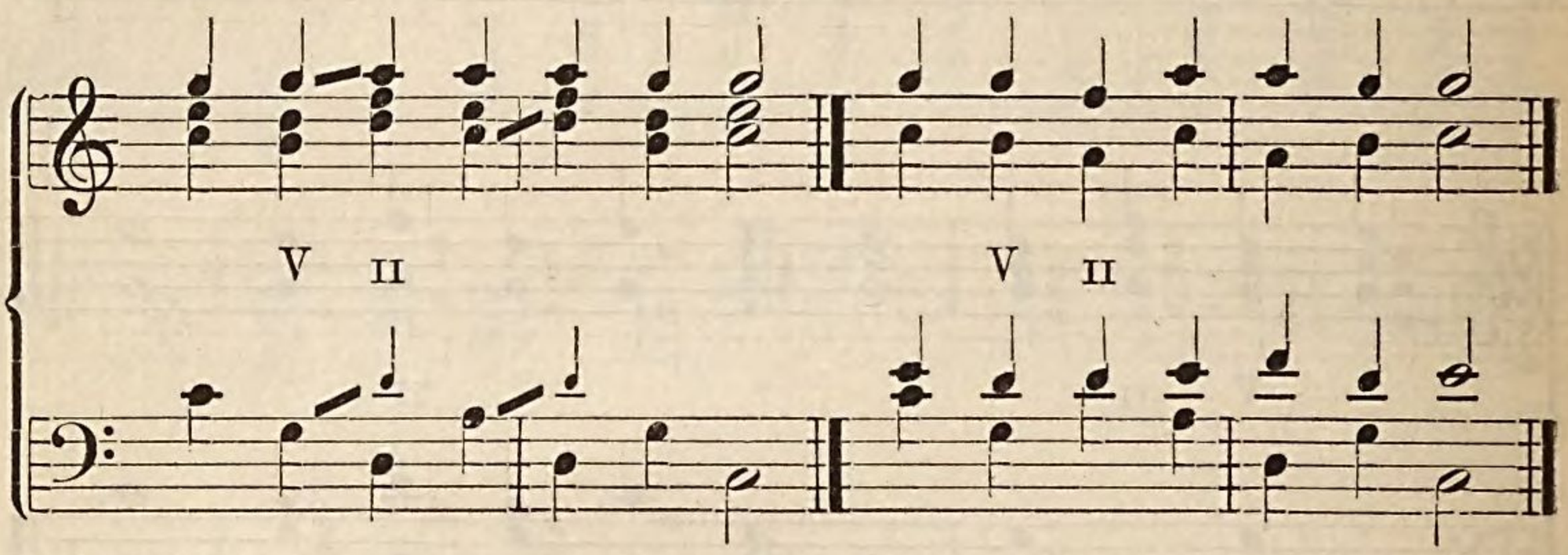
### a. Der Dreiklang der V. Stufe.



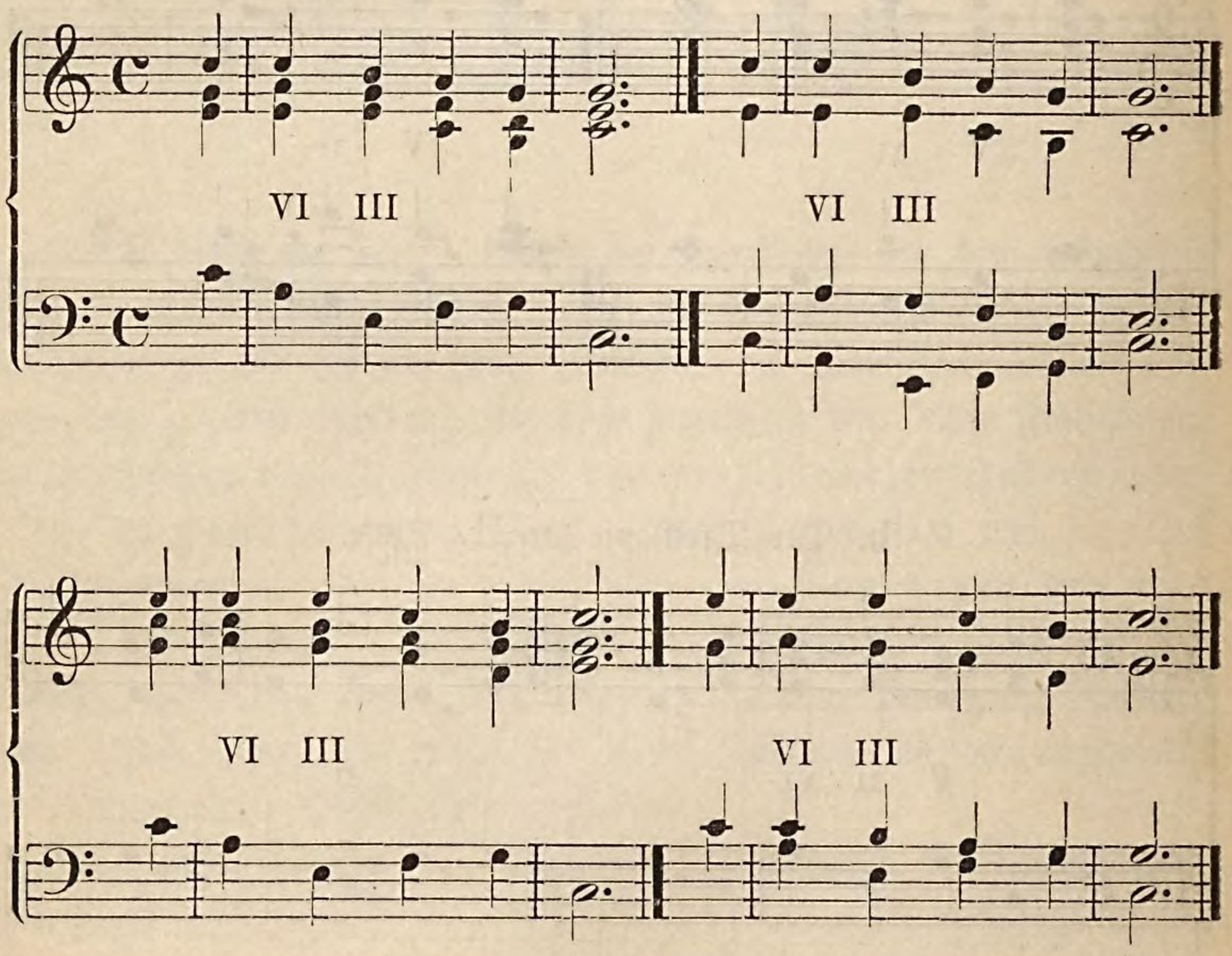

### b. Der Dreiklang der II. Stufe.

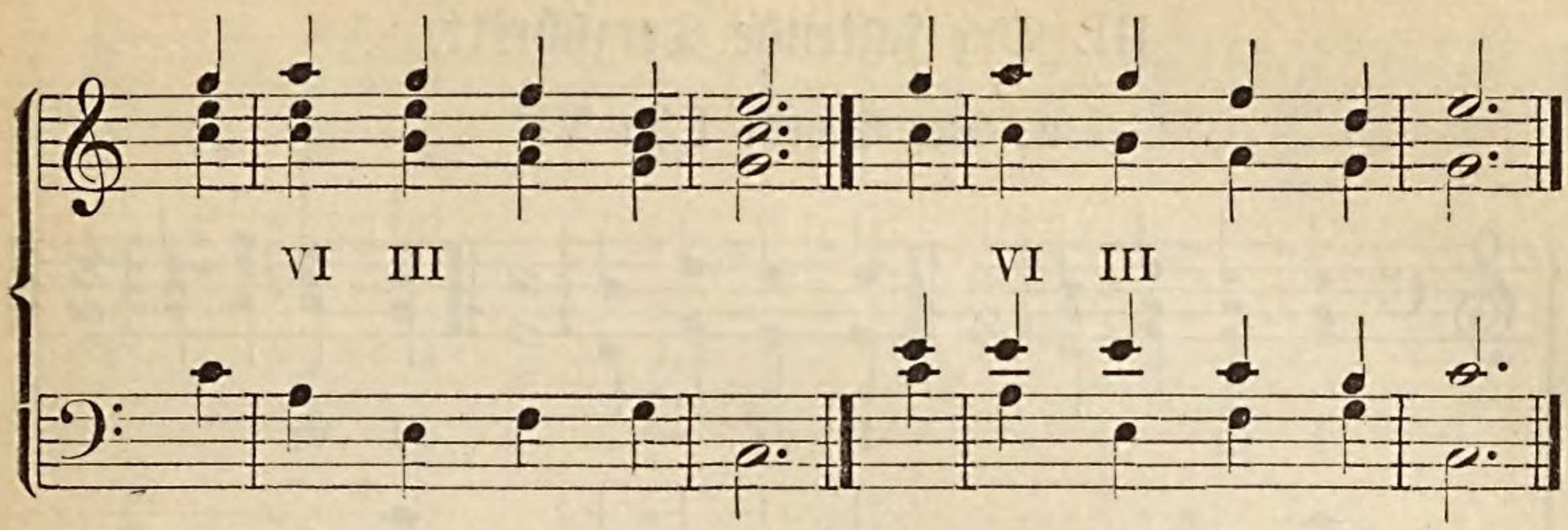




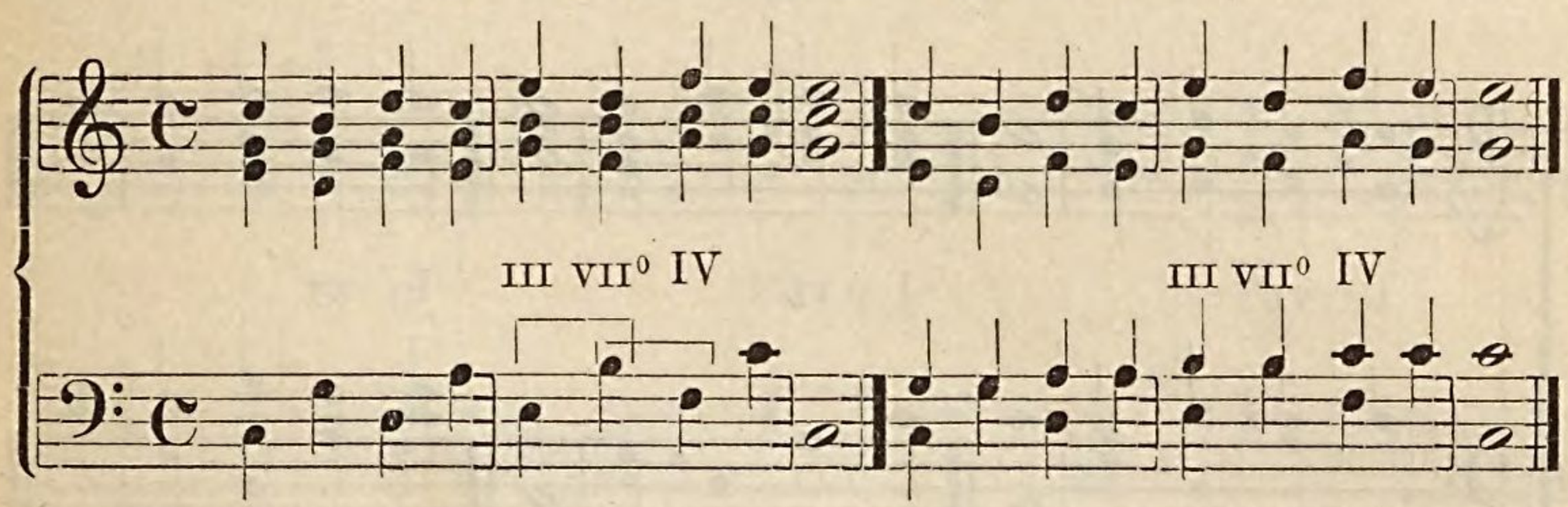



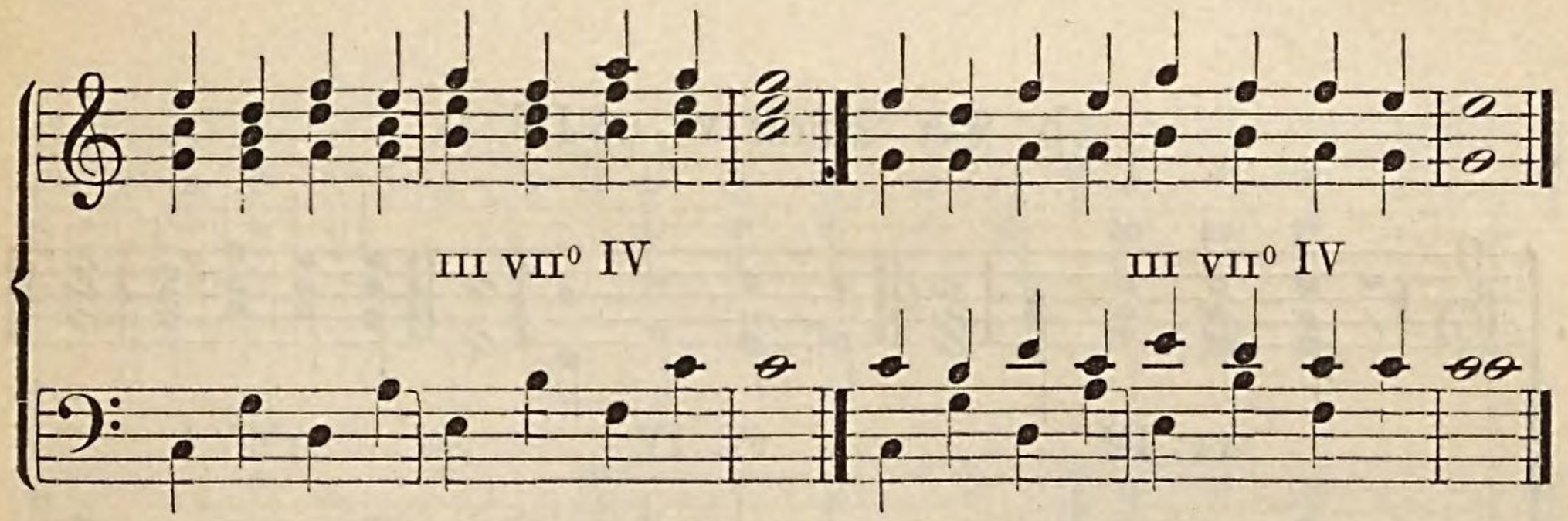

### c. Der Dreiklang der VI. Stufe.

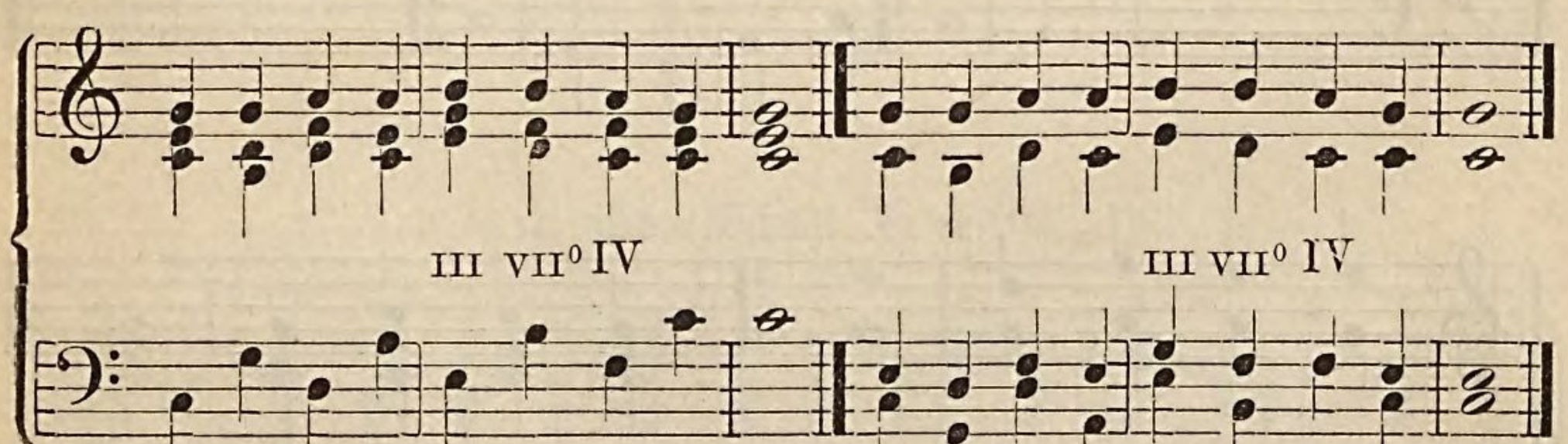





## d. Sämtliche Dreiklänge in Verbindung.



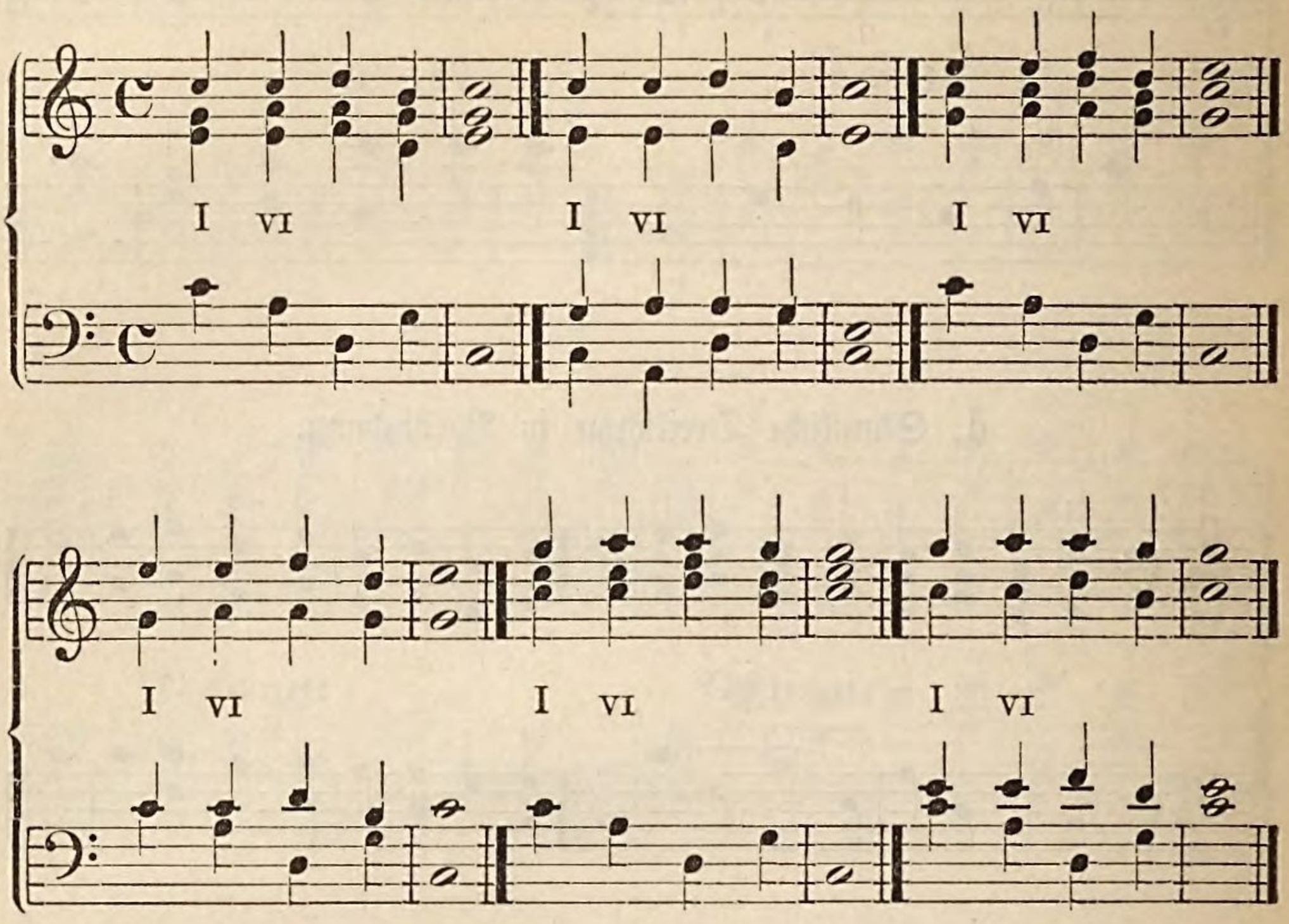



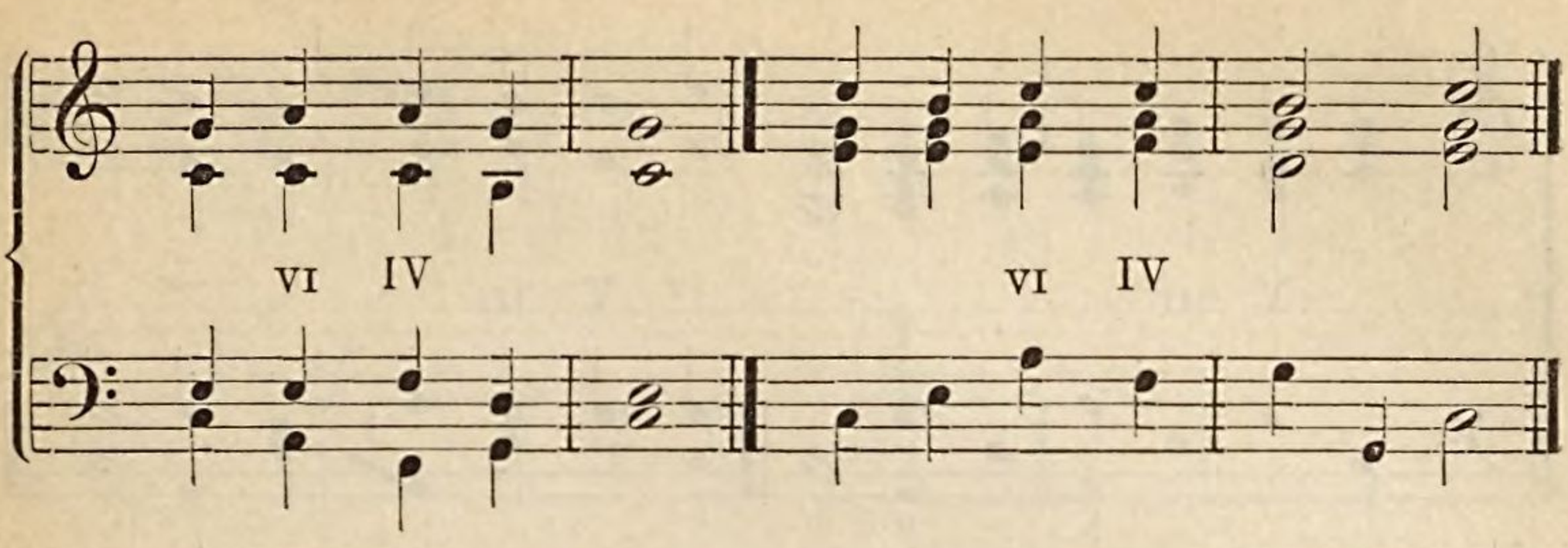

Die Schritte von III zu VII⁰ und von VII⁰ zu IV sind unschön und unbrauchbar. Warum? Aus welchem Grund befriedigt der Abschluß in vorstehenden Sätzen nicht vollständig?

## III. Der fallende Terzschritt.

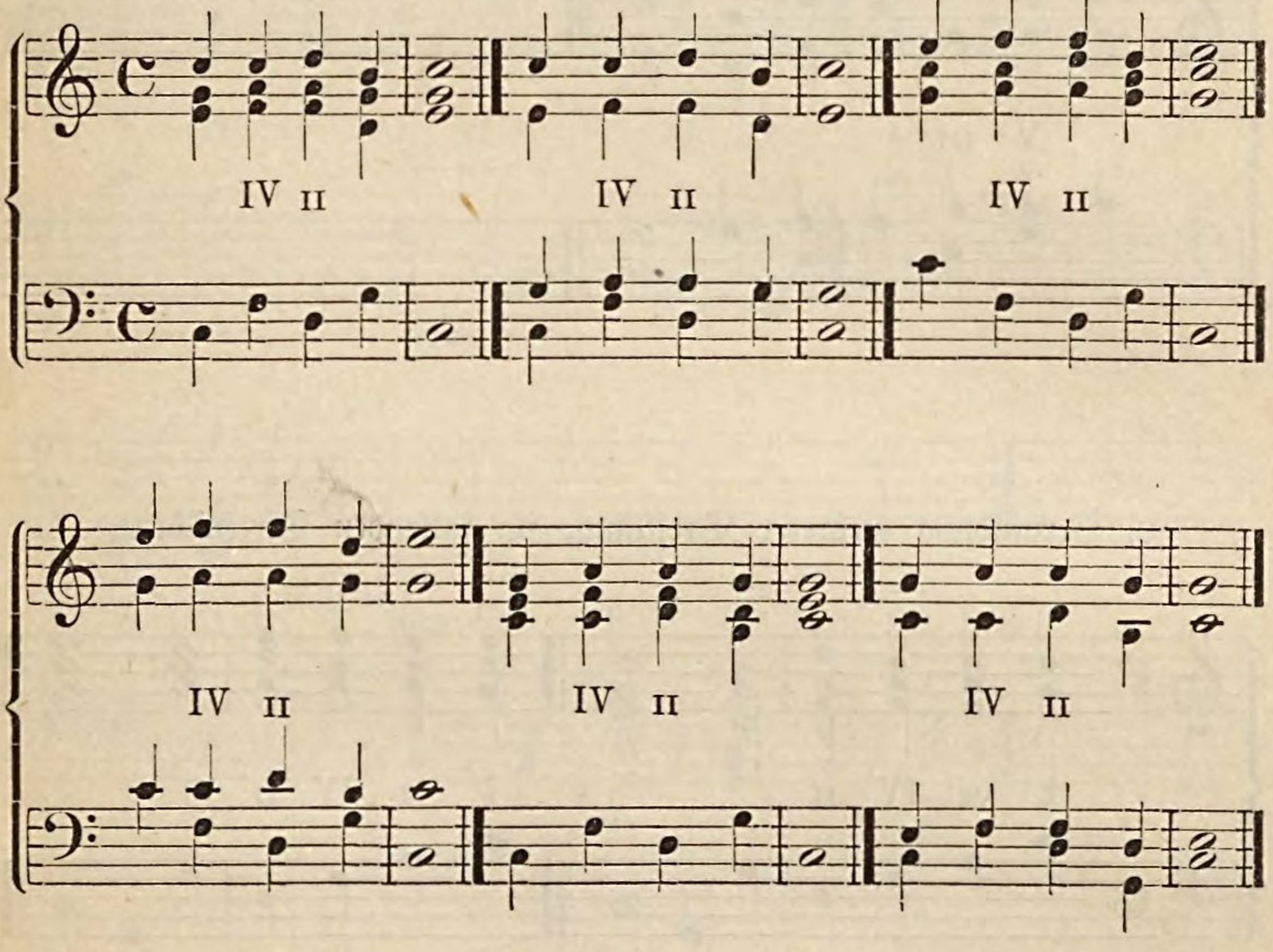
### a. Der Schritt I zu VI.



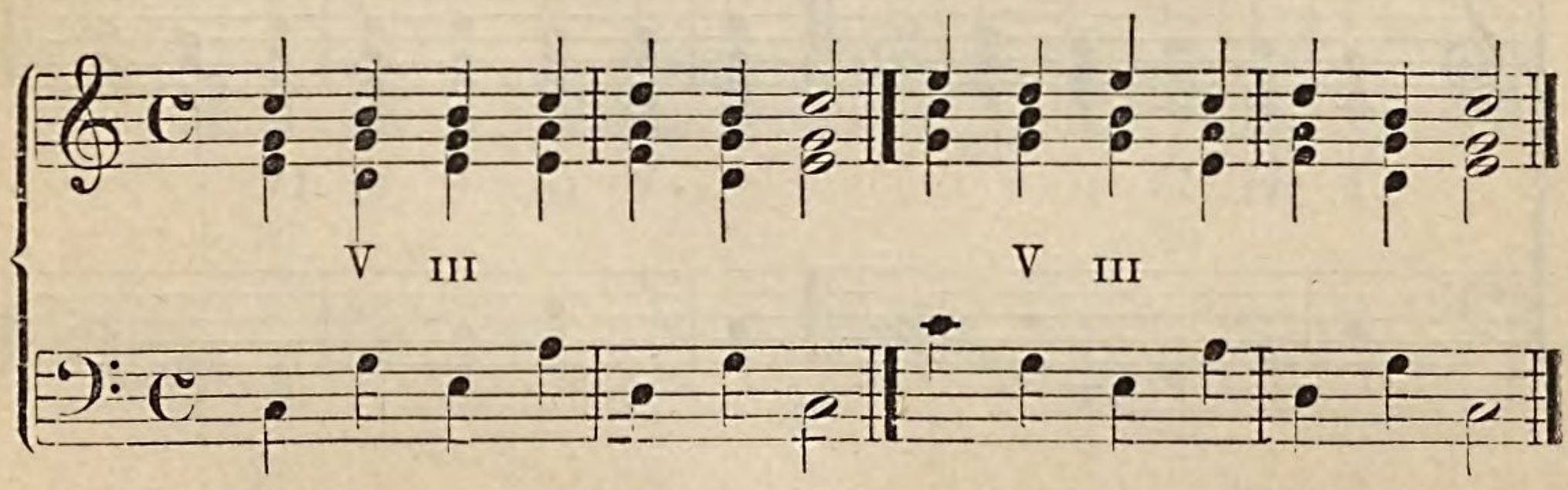

### b. Der Schritt VI zu IV.

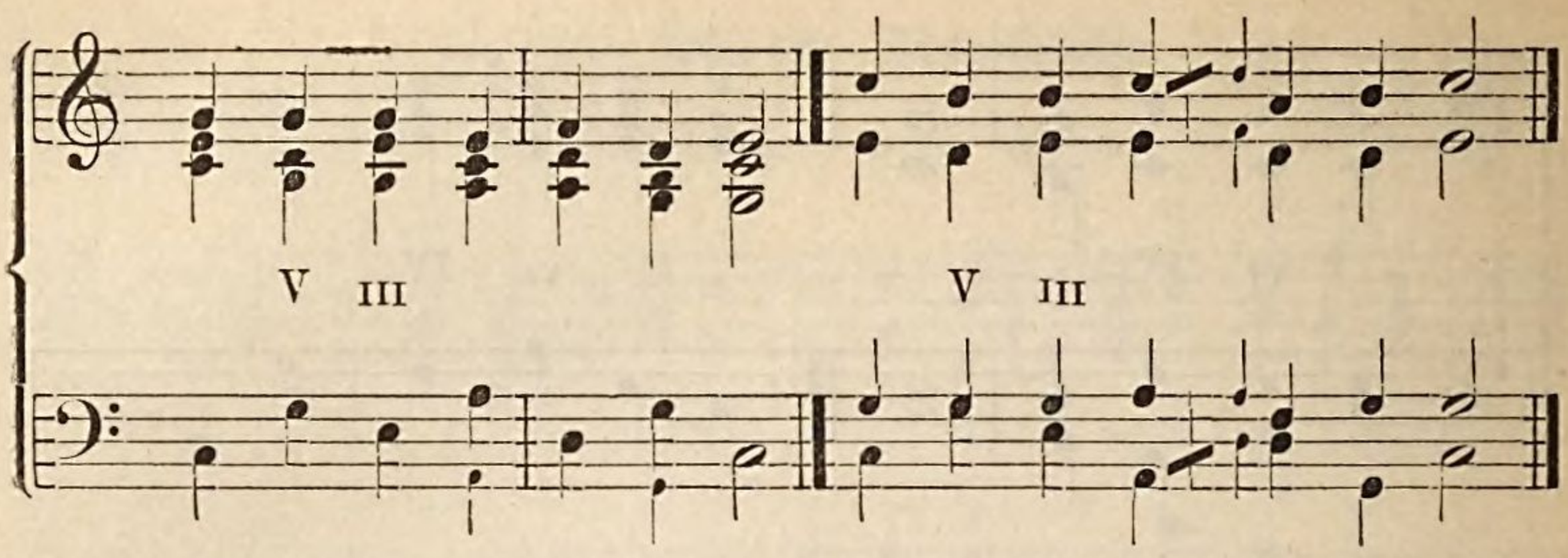


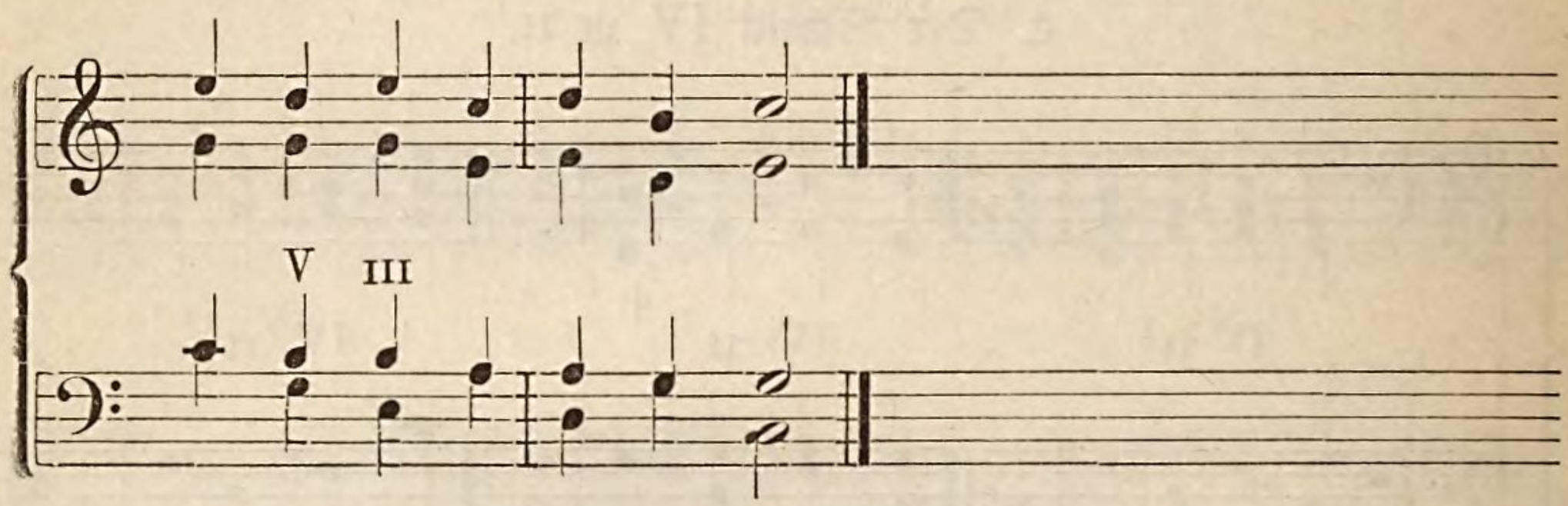

c. Der Schritt IV zu II.



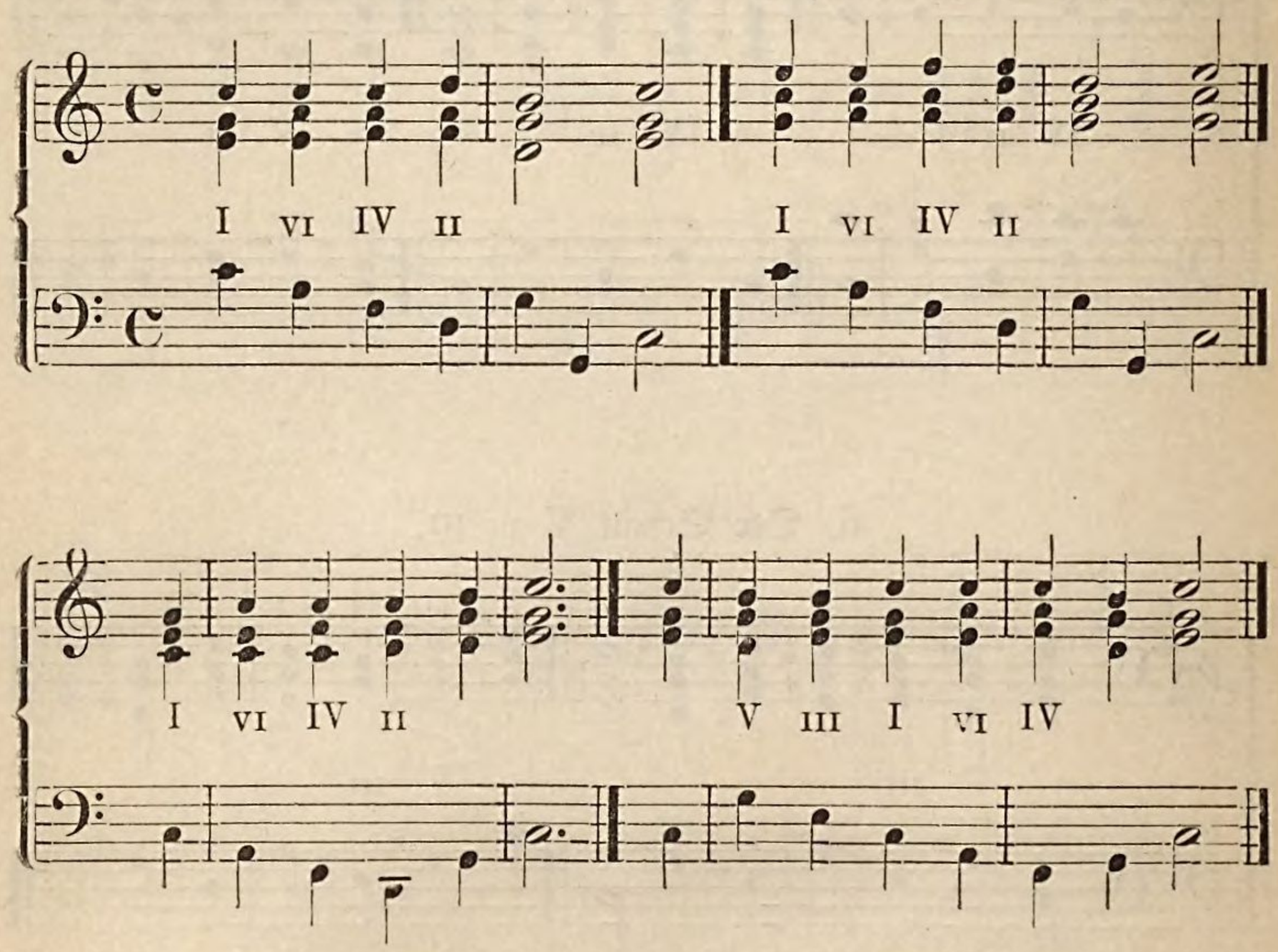

d. Der Schritt V zu III.

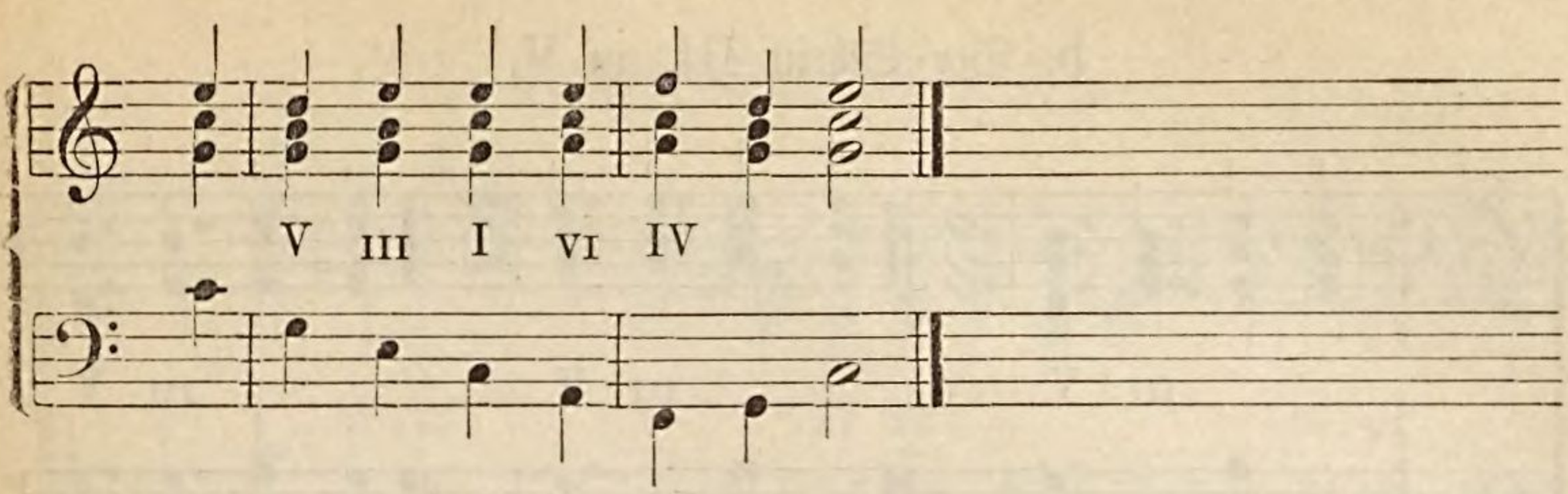




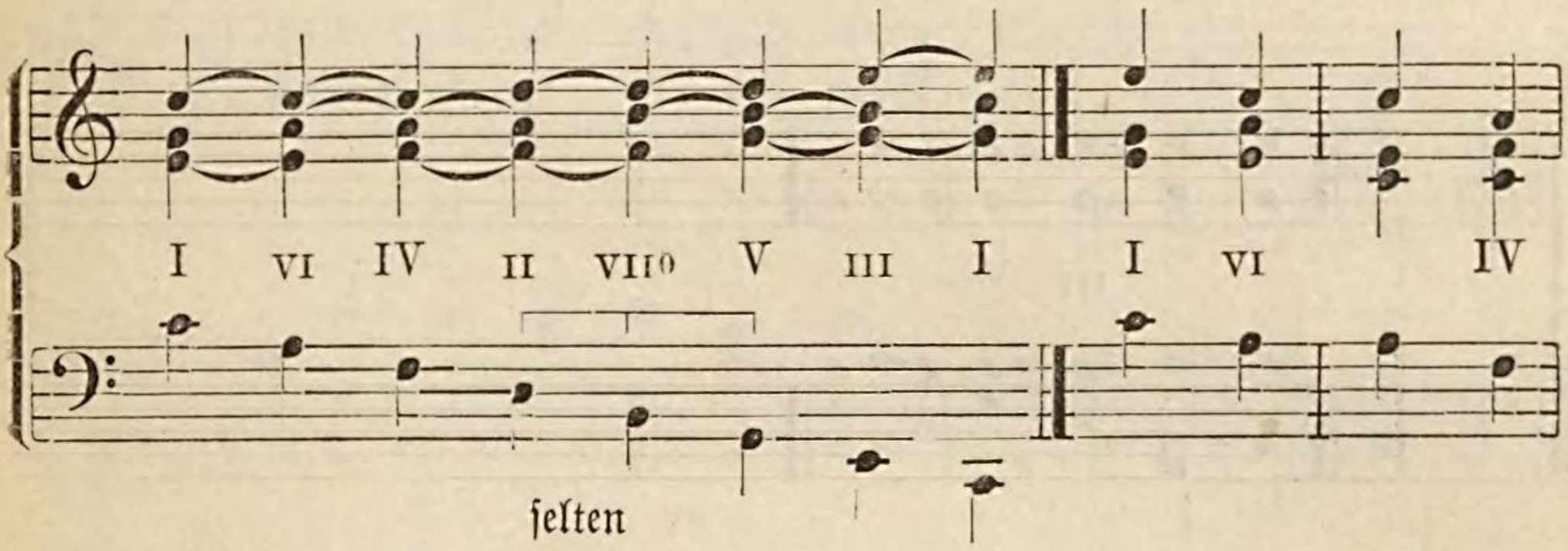



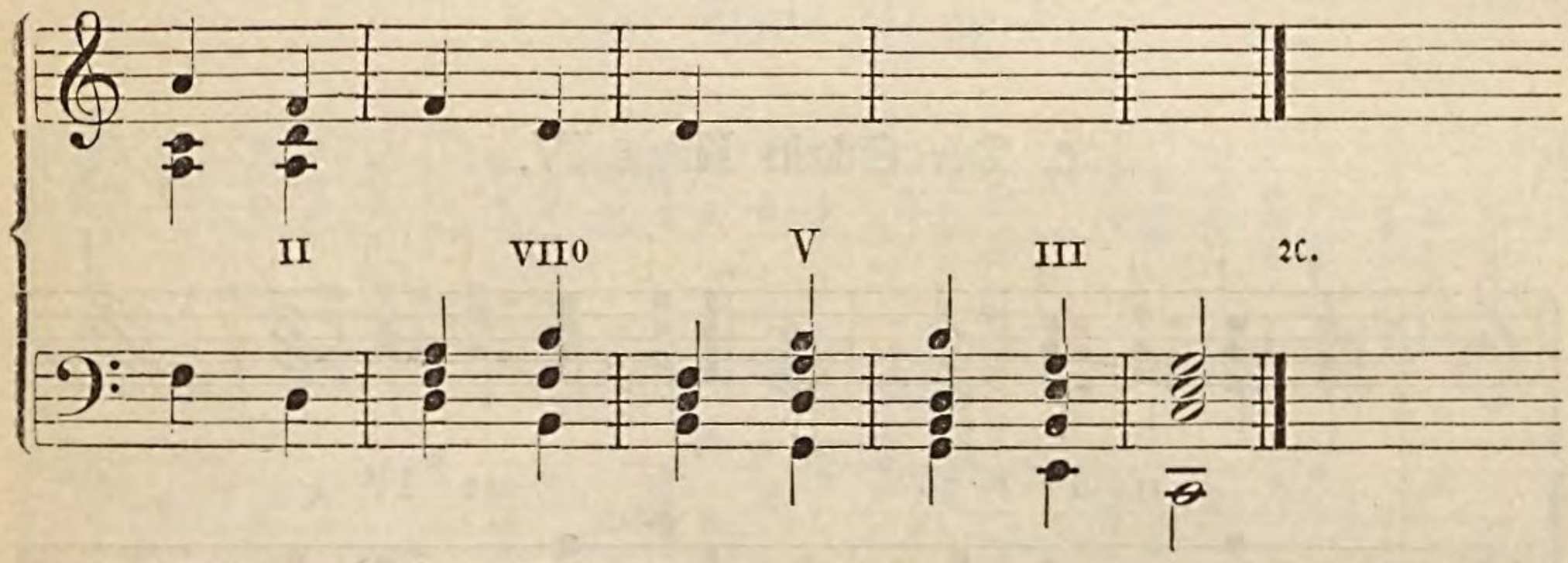

e. Verbindung mehrerer Dreiklänge im fallenden Terzenschritt.





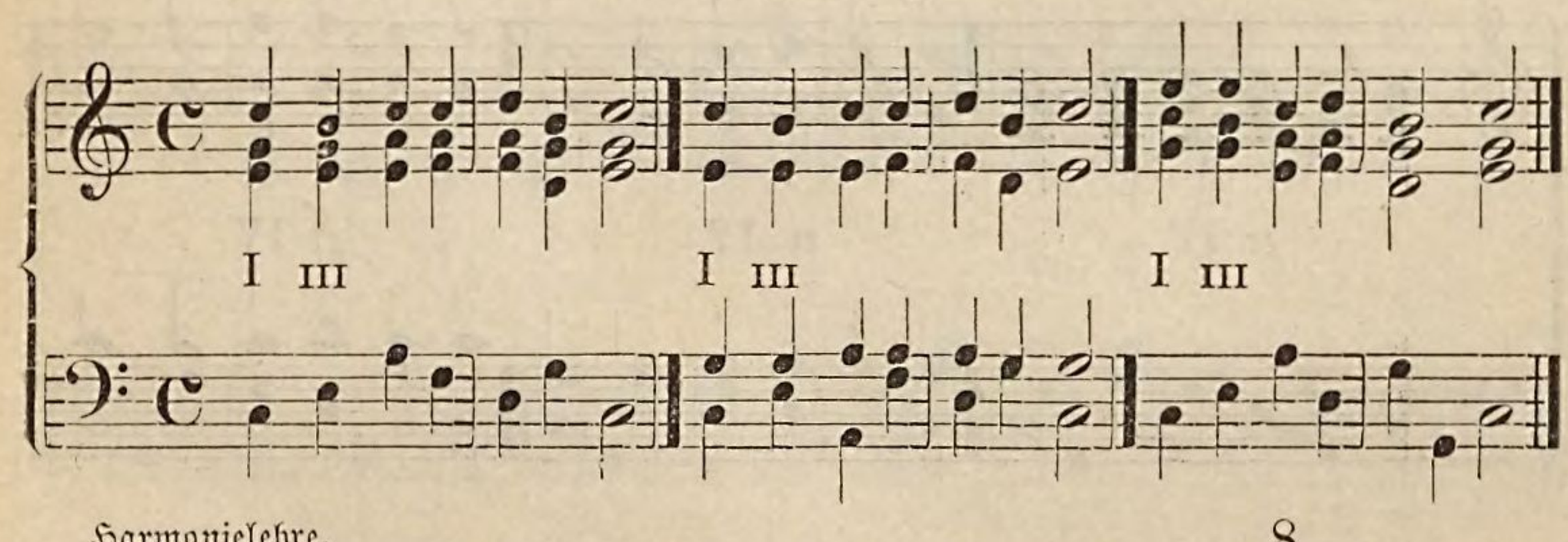

f. Verbindung ſämtlicher Dreiklänge.



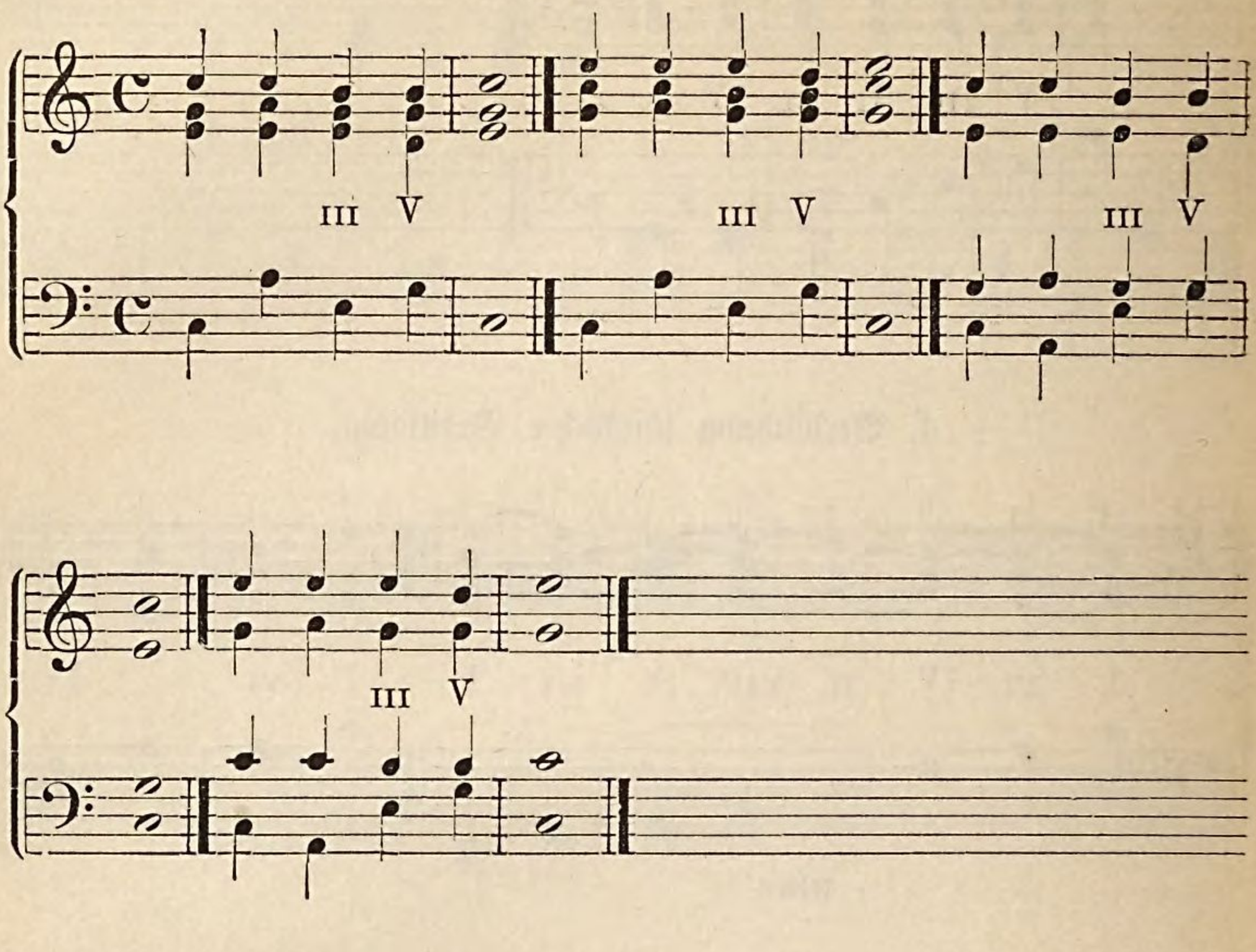




## IV. Der ſteigende Terzſchritt.

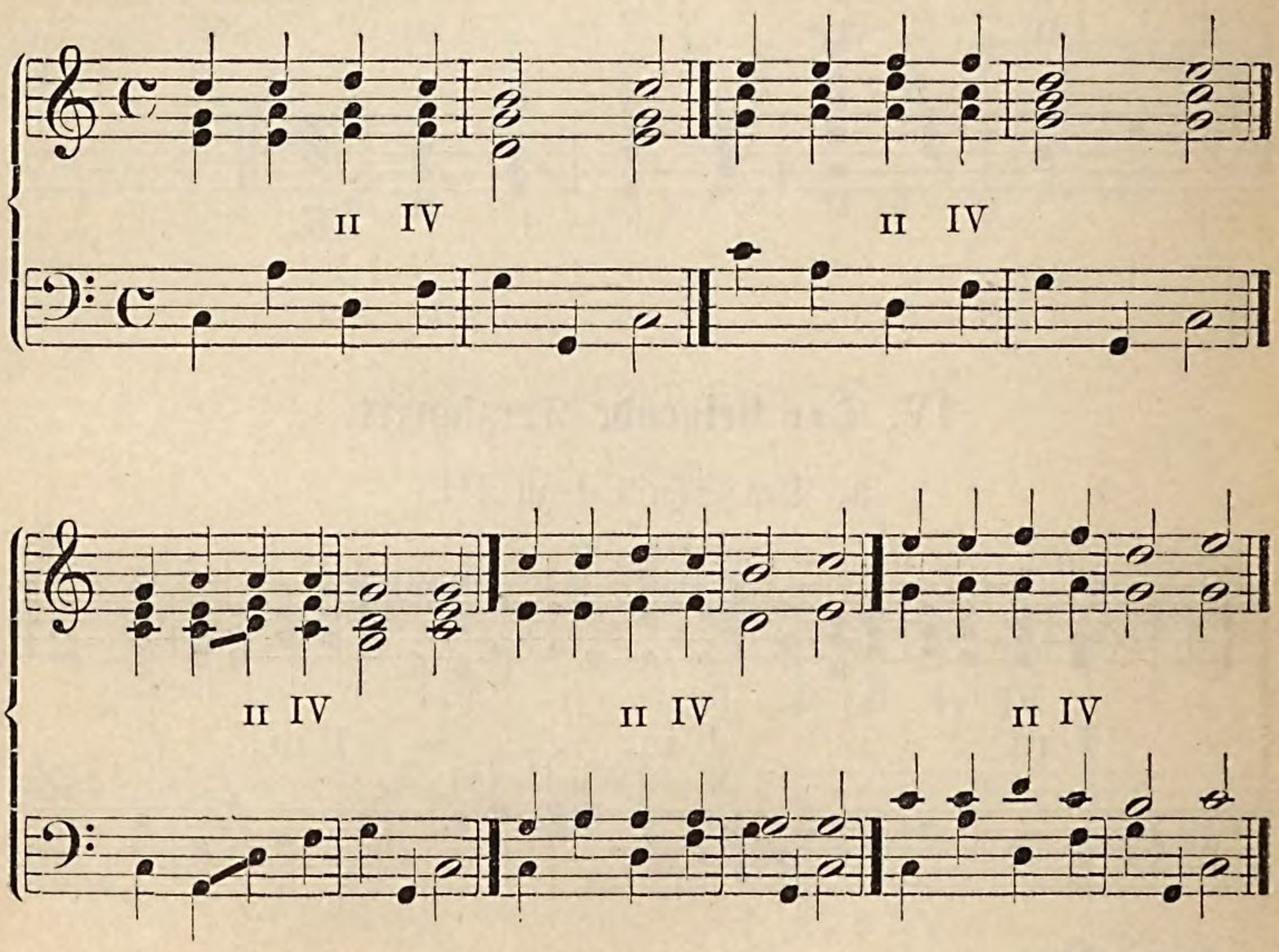
### a. Der Schritt I zu III.



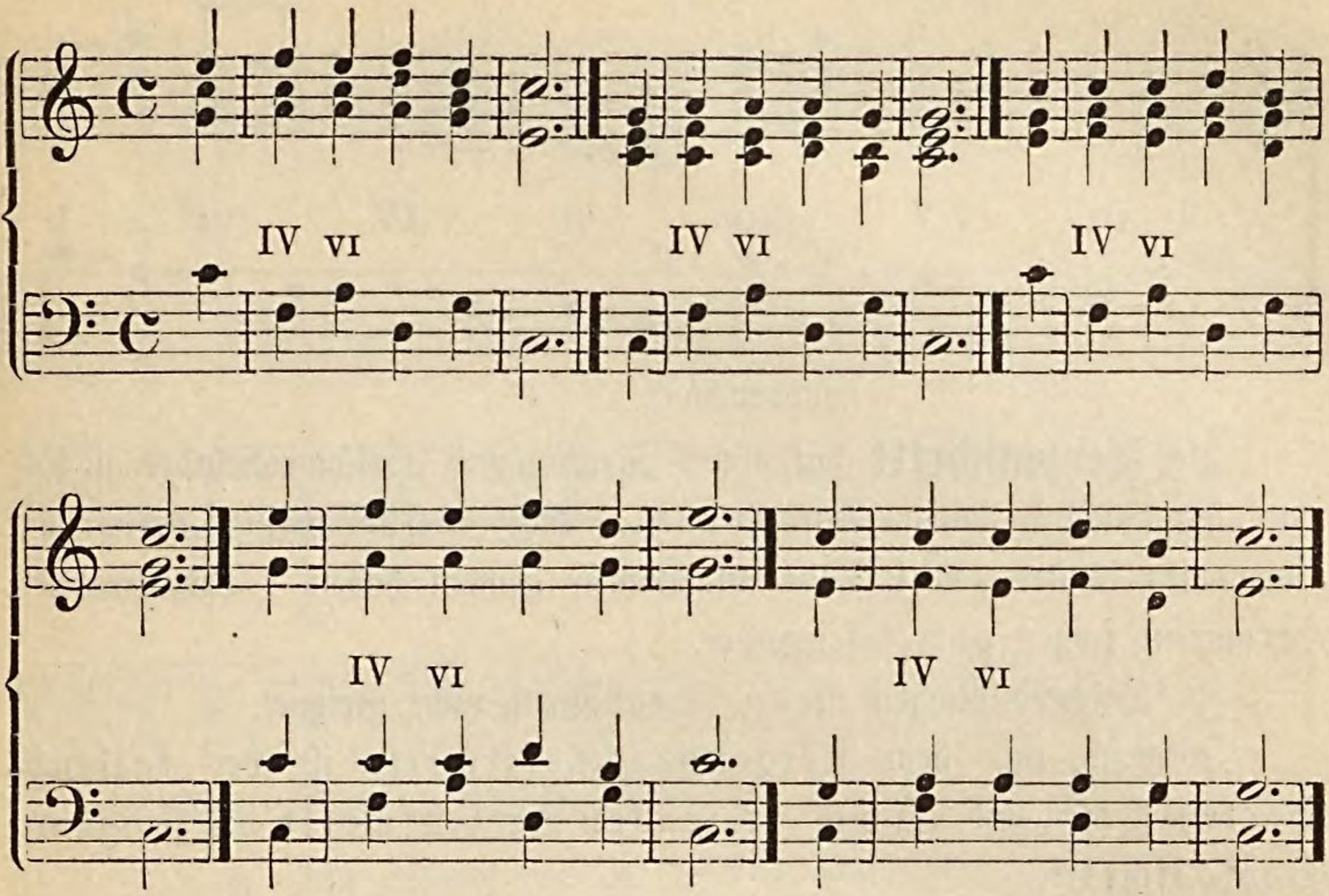
## b. Der Schritt III. zu V.



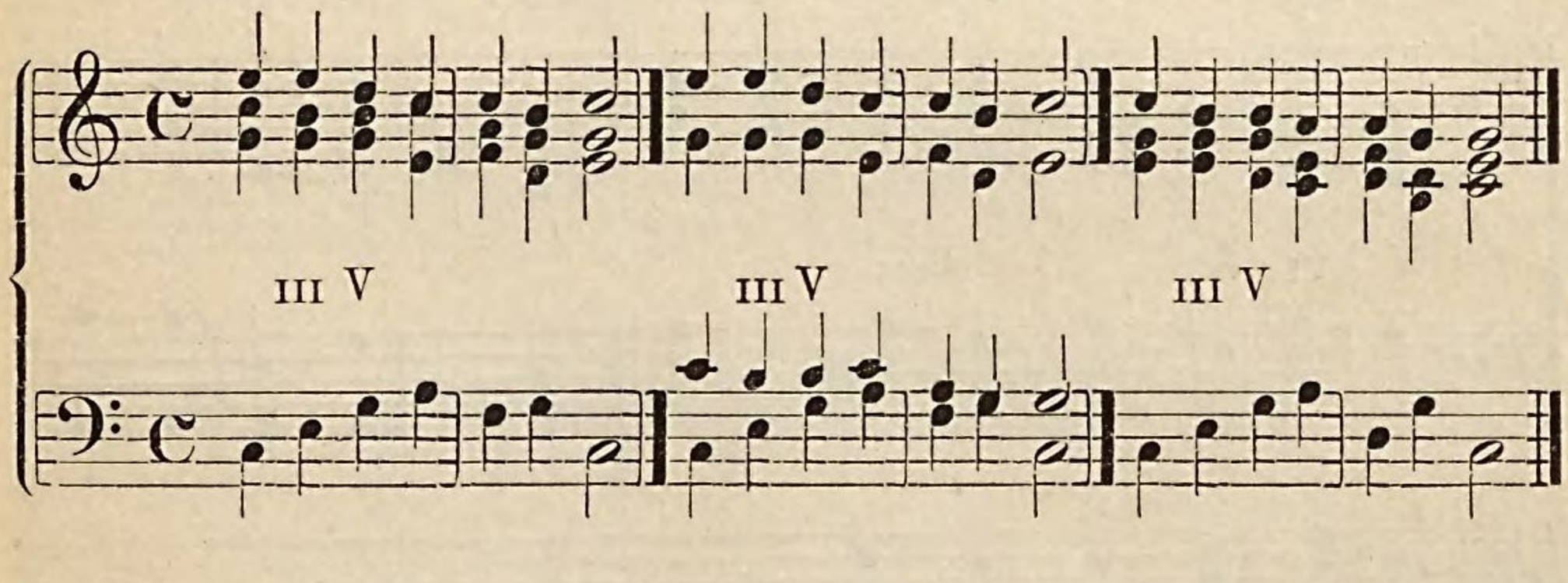

## c. Der Schritt II zu IV.



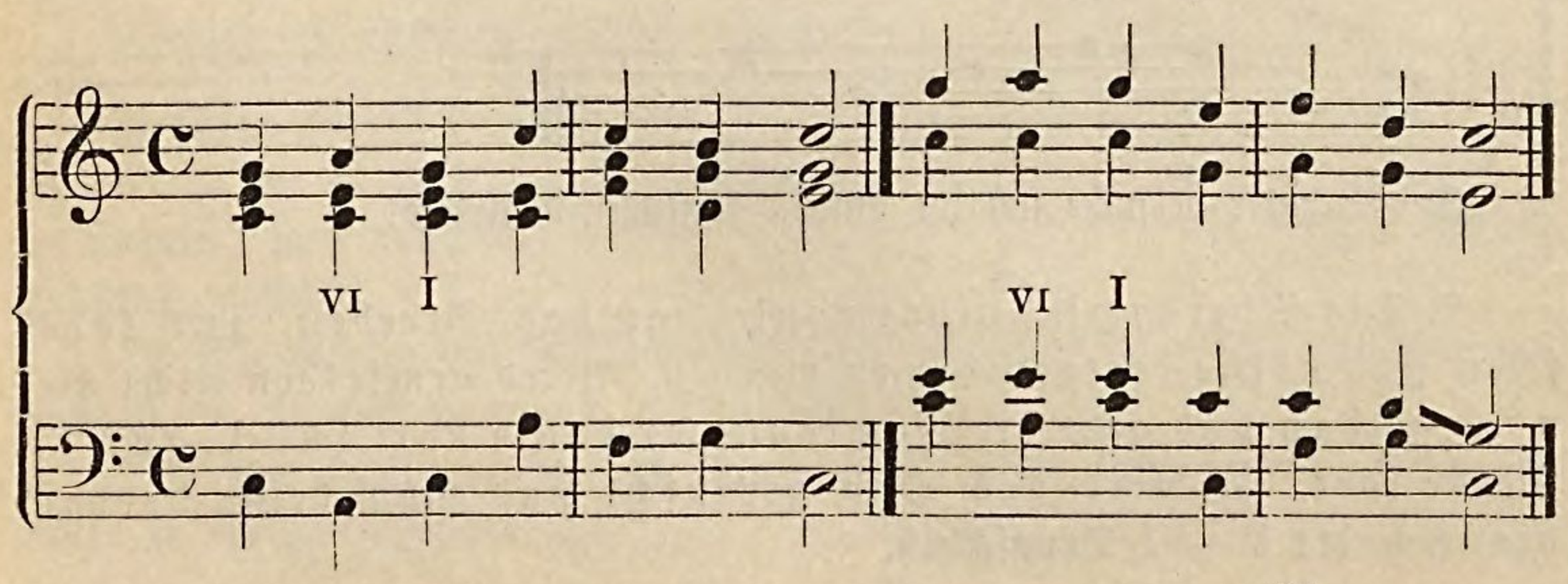
### d. Der Schritt IV zu VI.



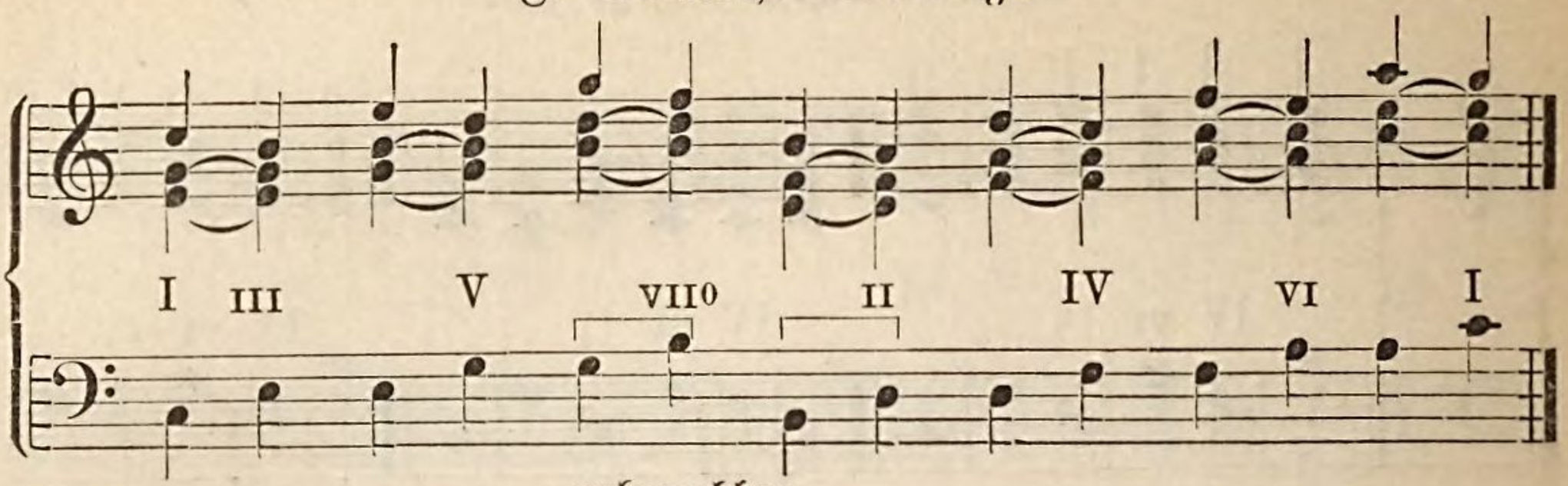

### e. Der Schritt III zu V.




### f. Der Schritt VI zu I.



### g. Sämtliche Dreiklänge.




unbrauchbar.

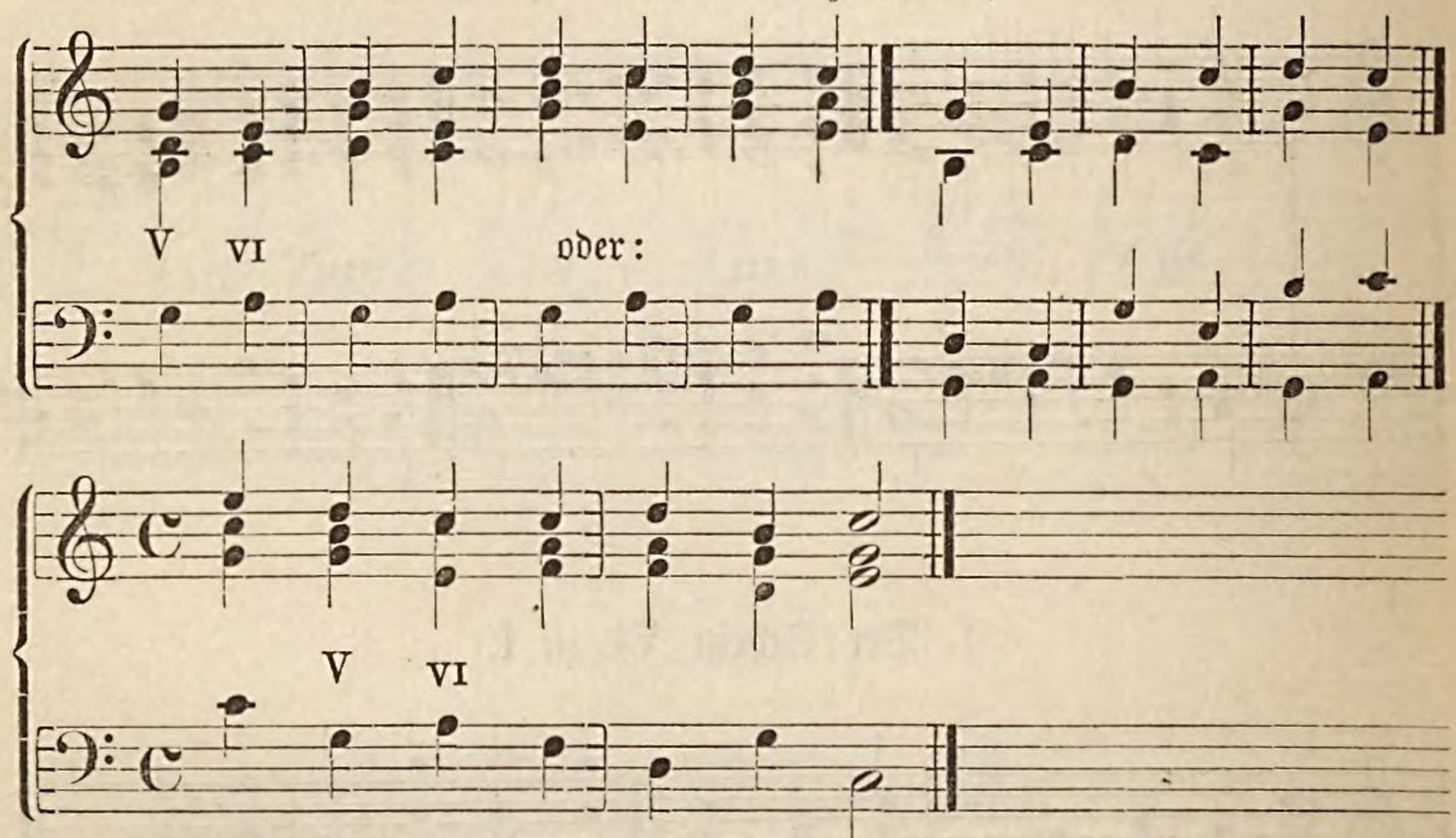
Der **Terzenschritt** hat etwas Weiches und Einschmeichelndes an sich, was hauptsächlich darin begründet ist, daß terzschrittmäßig verbundene Harmonien immer zwei Töne miteinander gemein haben. Terzverwandte Harmonien folgen gern aufeinander.

Zu Schlußbildungen ist der Terzenschritt nicht geeignet.

Identisch mit dem steigenden Terzschritt ist der fallende Sextenschritt und mit dem fallenden Terzenschritt der steigende Sextenschritt.

## V. Steigender Sekundschritt.

### a. Der Schritt V zu VI.*)



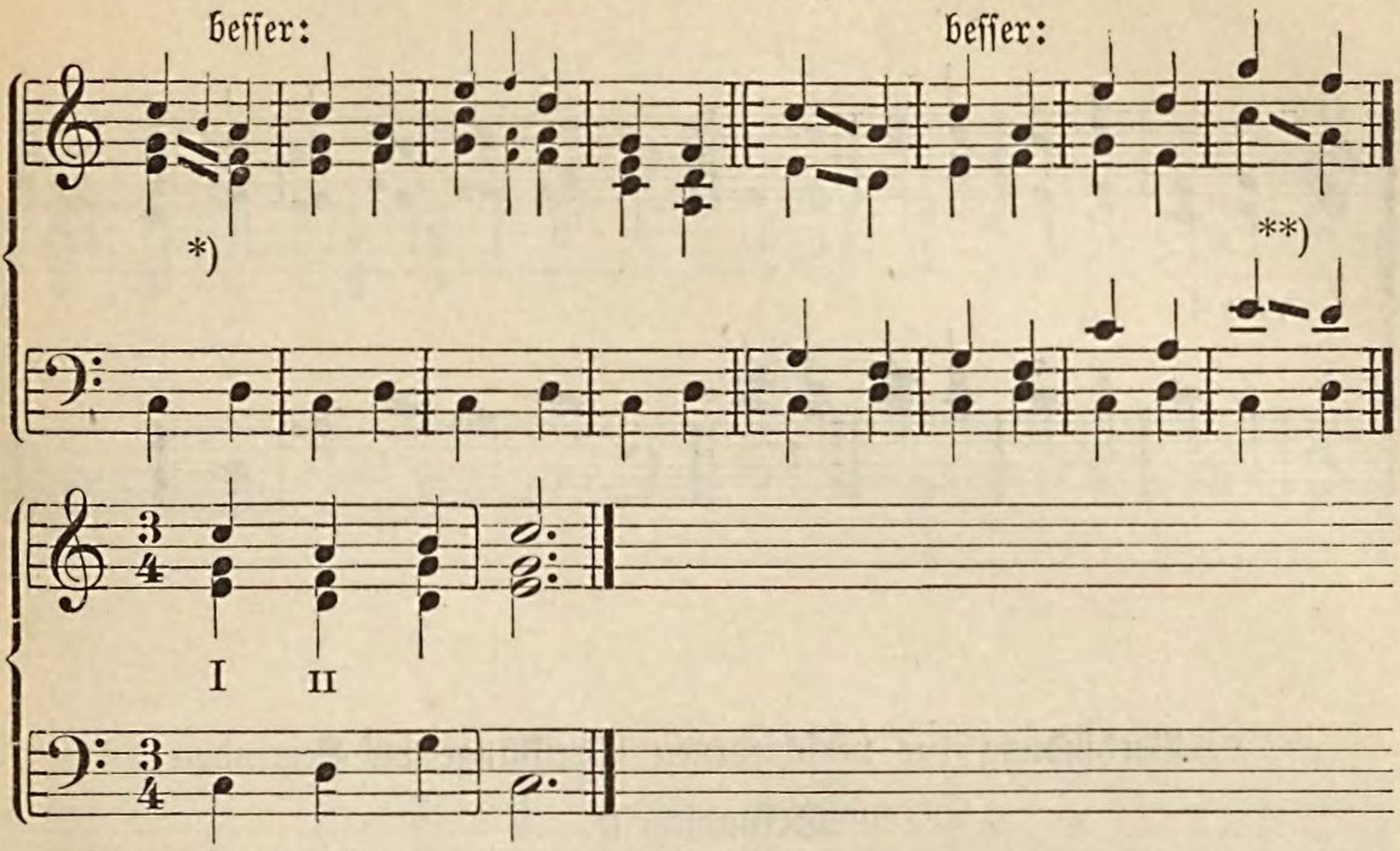

Der Schüler versuche sich im Bilden ähnlicher Beispiele!

---

*) Die Oberdominantharmonie hat das Streben, zur tonischen Harmonie fortgeführt zu werden. Wird demselben nicht Genüge gethan und geht die Dominantharmonie statt zur I., zur VI. Stufe fort, so wird das Ohr getäuscht und man heißt deshalb den Schritt V—VI **Trugschluß.**

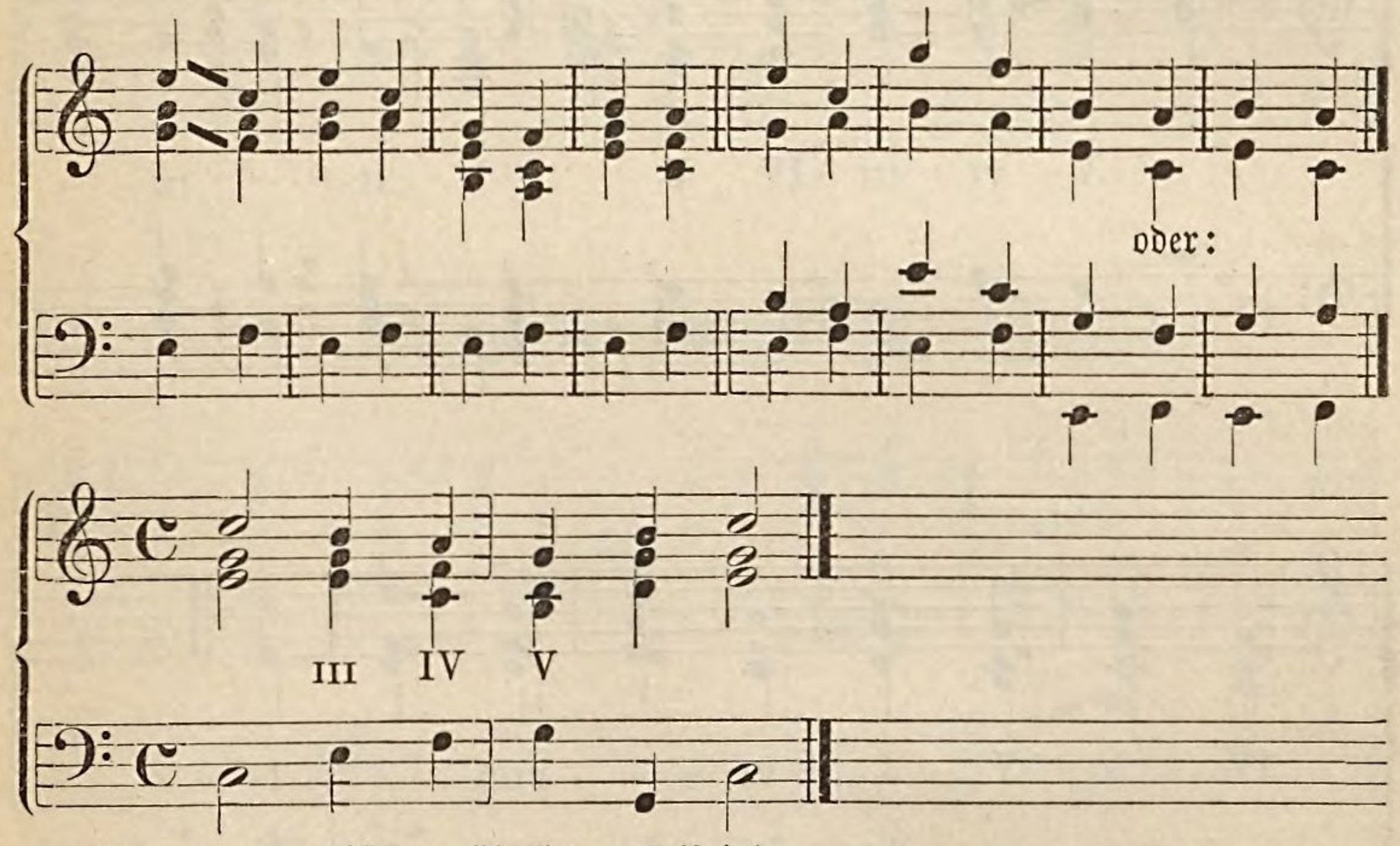
## b. Der Schritt I zu II.

besser: besser:




Versuch zur Bildung ähnlicher Beispiele!

## c. Der Schritt III zu IV***) und VII° zu I.




Versuch zur Bildung ähnlicher Beispiele.

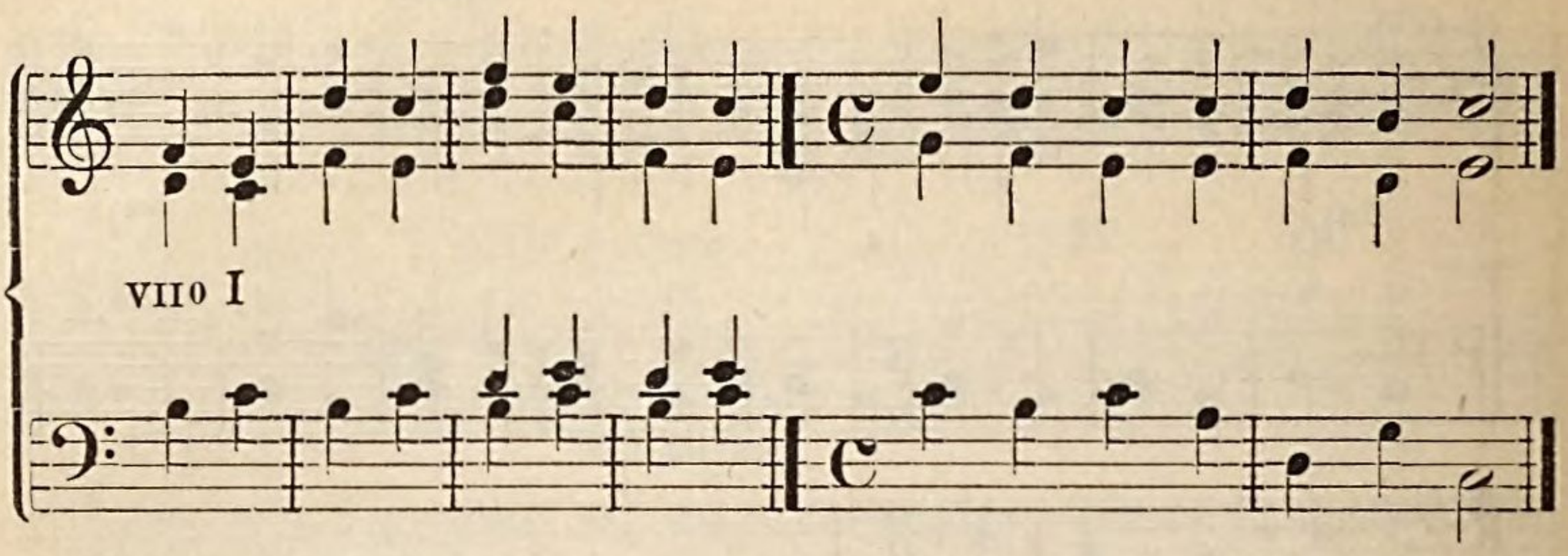
---

*) Folgt auf einen Dreiklang in der Oktavenlage der eine Sekunde höher liegende in der Quintenlage, so ist es besser, die Terz des zweiten Accordes zu verdoppeln, weil außerdem zwischen Sopran und Tenor übelklingende verdeckte Quinten entstehen.

**) Die hier in den Mittelstimmen vorkommenden verdeckten Quinten sind statthaft, da sie nicht besonders hervortreten.

***) Der Dreiklang der III. Stufe tritt, wenn ihm der IV. folgt, am besten in der Quintenlage auf.

d. Der Schritt VII⁰—I.*)



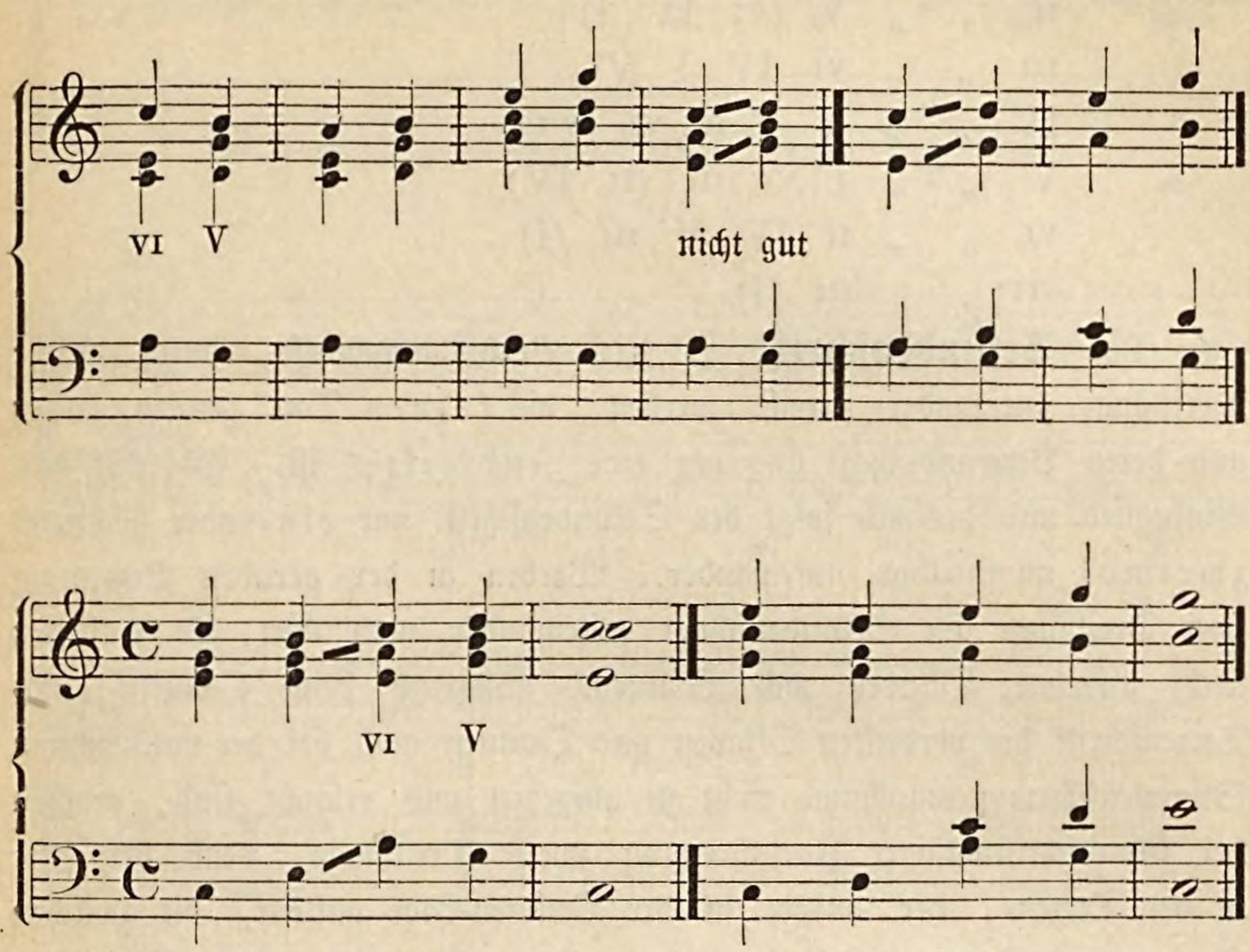

e. Verbindung der verschiedenen Dreiklänge im steigenden Sekundschritt.



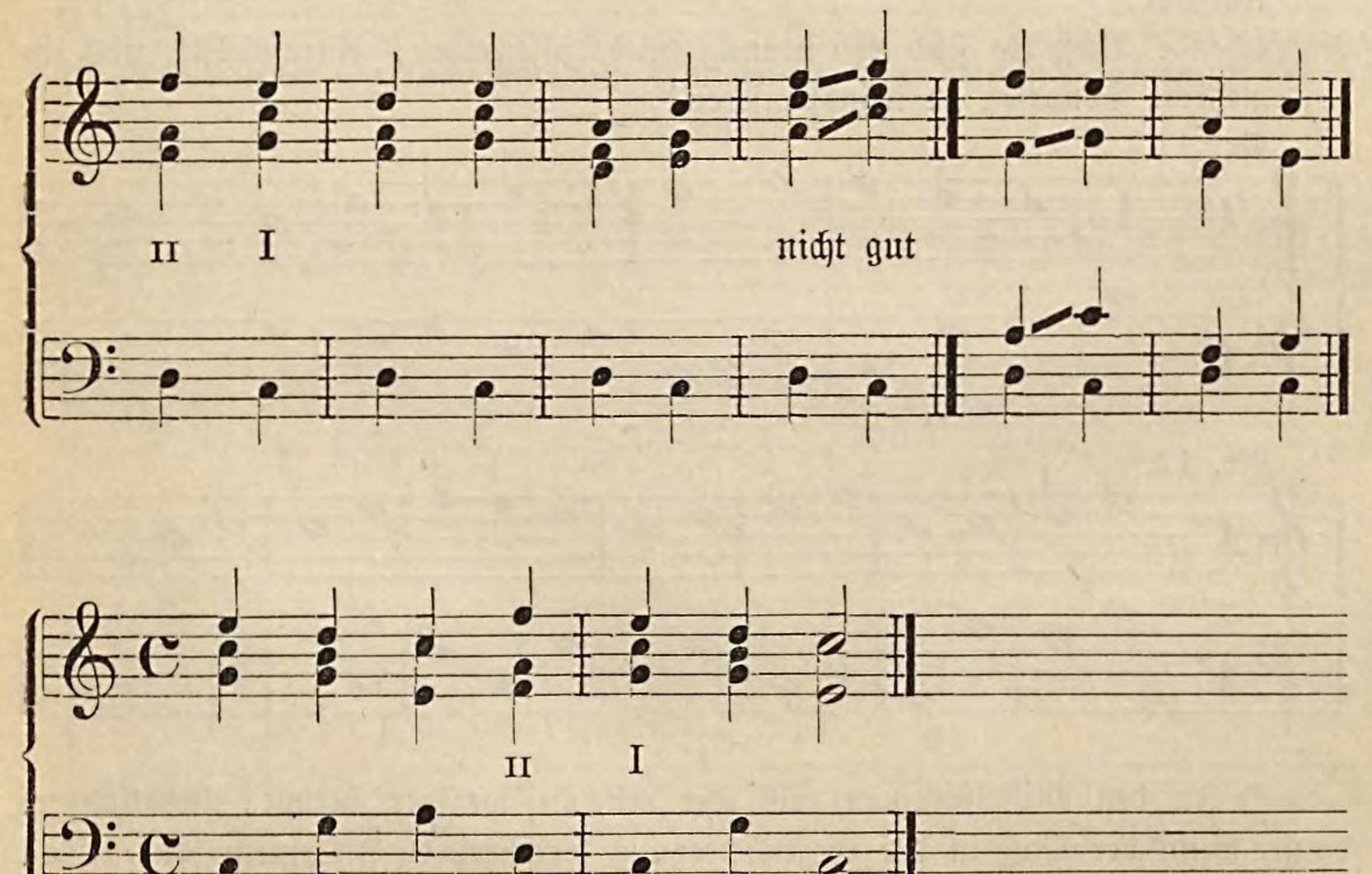

*) Geht der Dreiklang der VII. Stufe zur tonischen Harmonie, so ist sein Baßton Leiteton, außerdem nicht; während die Terz des Dominantdreiklangs stets Leiteton ist. Der Schritt VII⁰—I befriedigt indes nur wenig; am besten ist es, wenn beide Harmonien dreistimmig auftreten.

# VI. Der fallende Sekundschritt.

## a. Der Schritt VI—V.




## b. Der Schritt II—I.



c. Zusammenstellung der verschiedenen Dreiklangsverbindungen.

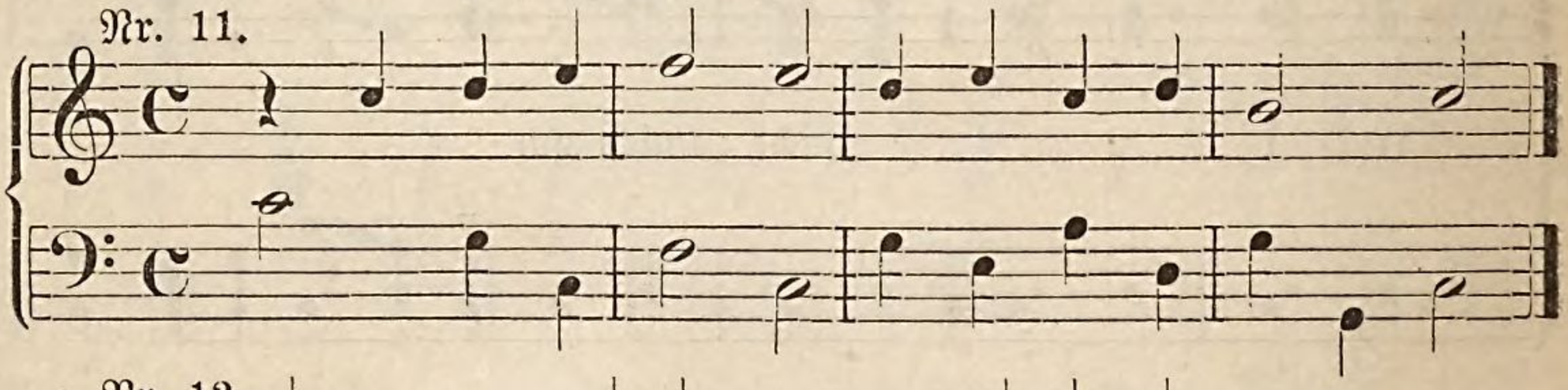
I geht zu IV V VI II III
II „ „ V (VI IV I)
III „ „ VI IV I V
IV „ „ V I II VI (VII°)
V „ „ I VI III (II IV)
VI „ „ II IV V III (I)
VII° „ „ III (I).

Der **Sekundenschritt** ist die Verbindungsweise, durch welche Dreiklänge aneinander gereiht werden, die keinen Ton gemein haben und deren Verwandtschaft also nur eine „indirekte" ist. Es fehlt das Bindeglied und deshalb folgt der Sekundenschritt nur ein- oder höchstens zweimal unmittelbar aufeinander. Werden in der geraden Bewegung zwei Dreiklänge im Sekundenschritt miteinander verbunden, so entstehen leicht offenbare Oktaven und Quinten. Während beim Quinten- und Terzenschritt die verdeckten Oktaven und Quinten auch bei der natürlichsten Stimmenführung manchmal nicht zu umgehen und erlaubt sind, machen bei sekundschrittmäßiger Fortschreitung zweier Dreiklänge, wenn der erste in der Terzen-, der andere in der Quinten-Lage auftritt, die zwischen Sopran und Tenor entstehenden verdeckten Quinten einen üblen Eindruck und müssen deshalb möglichst vermieden werden.

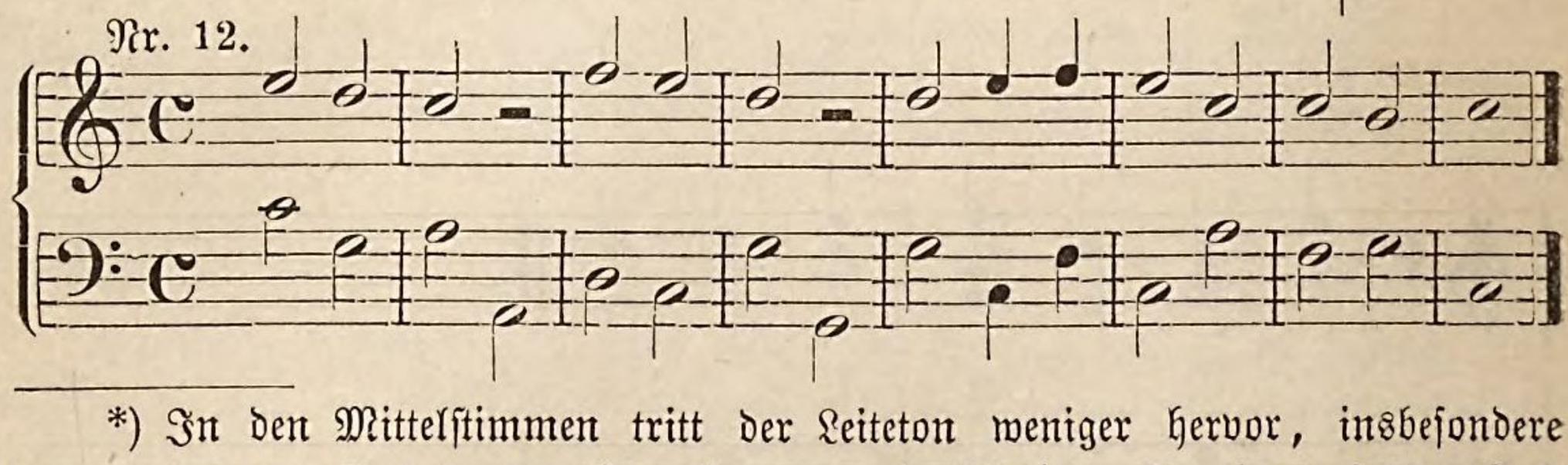
## Zur Übung.*)

Aufgabe:
Nachstehende Beispiele sind vierstimmig niederzuschreiben, einzuspielen und in mehrere Tonarten zu transponieren!

Nr. 11.

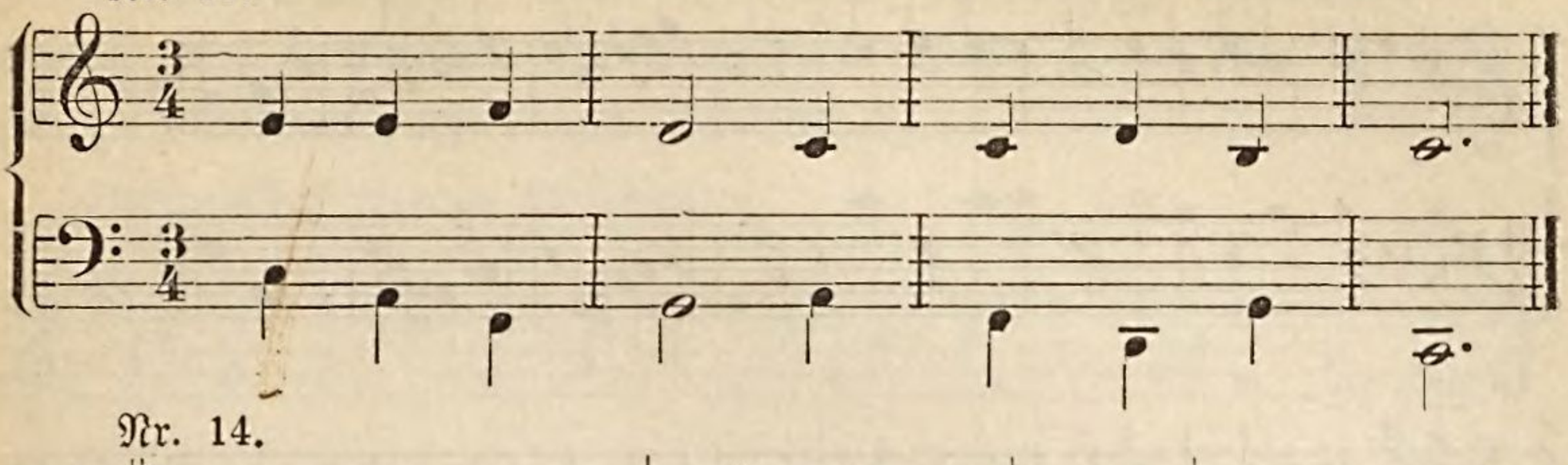


Nr. 12.

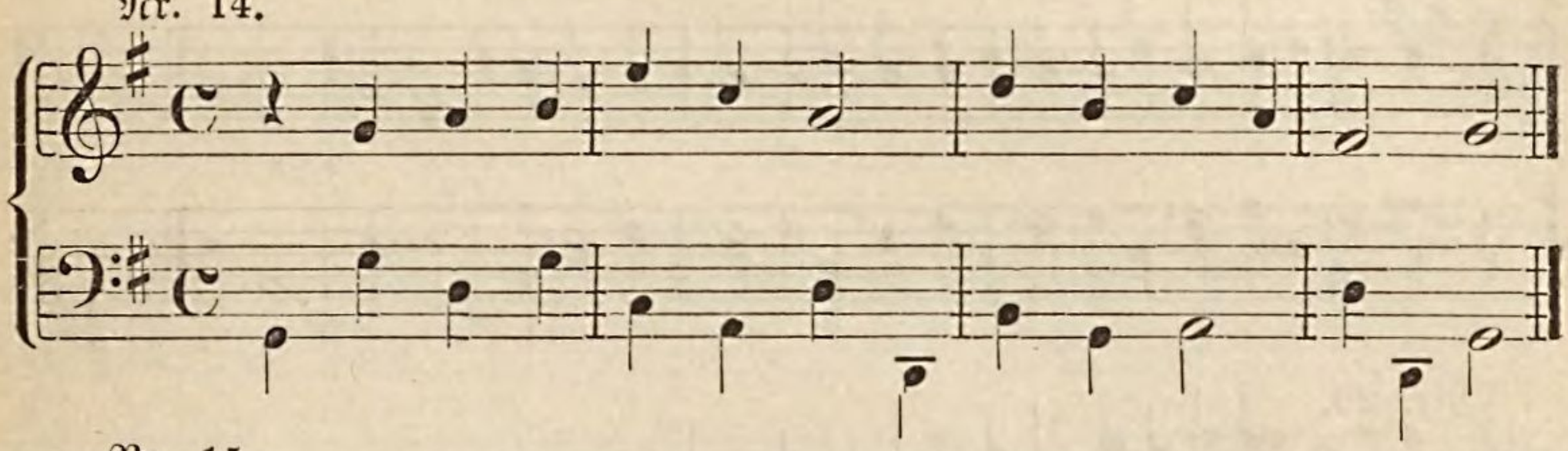


*) In den Mittelstimmen tritt der Leiteton weniger hervor, insbesondere dann, wenn der Baß in der Gegenbewegung fortschreitet. In einem solchen Fall kann deshalb auch der Leiteton abwärts geführt werden.

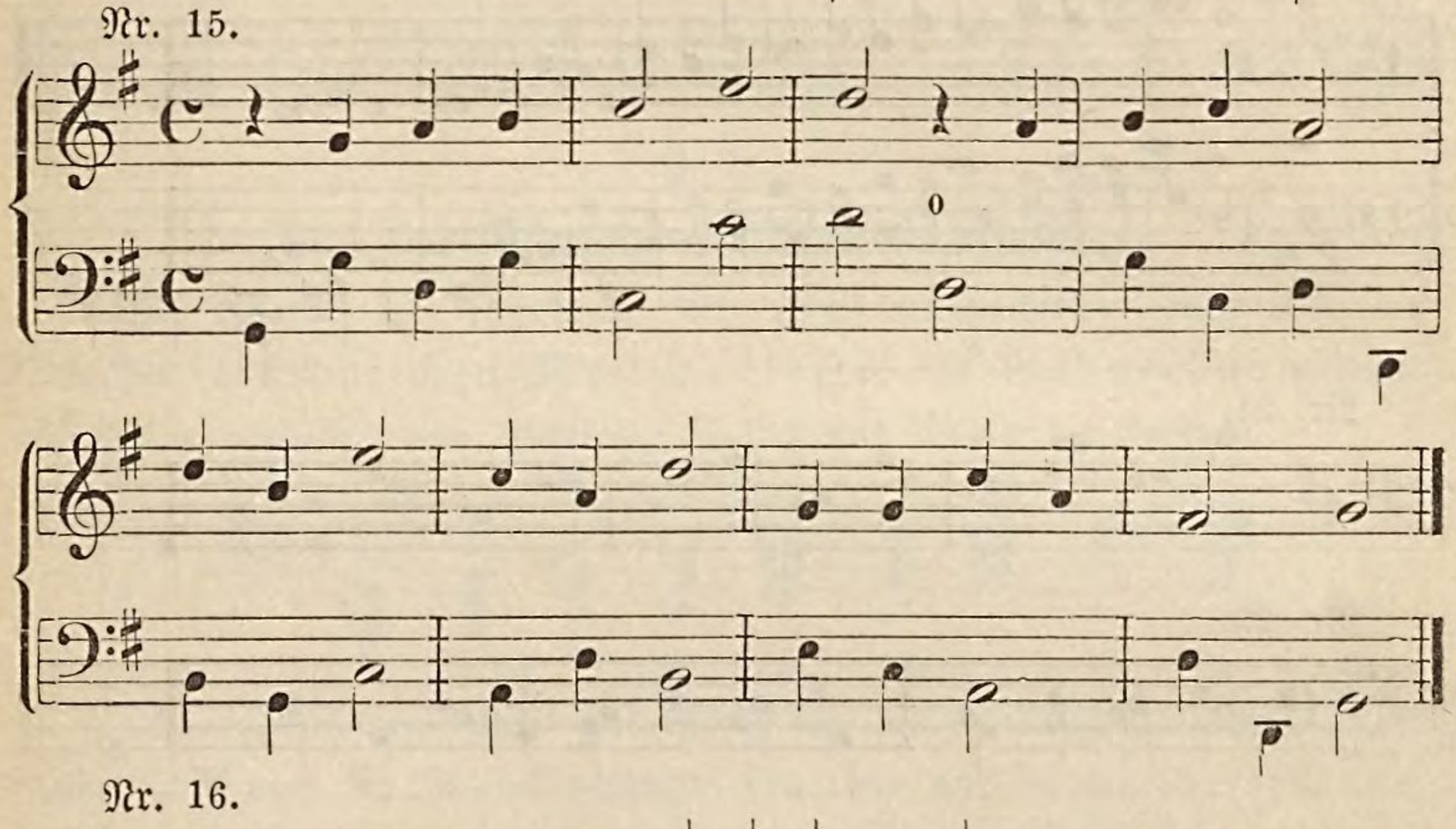
Nr. 13.



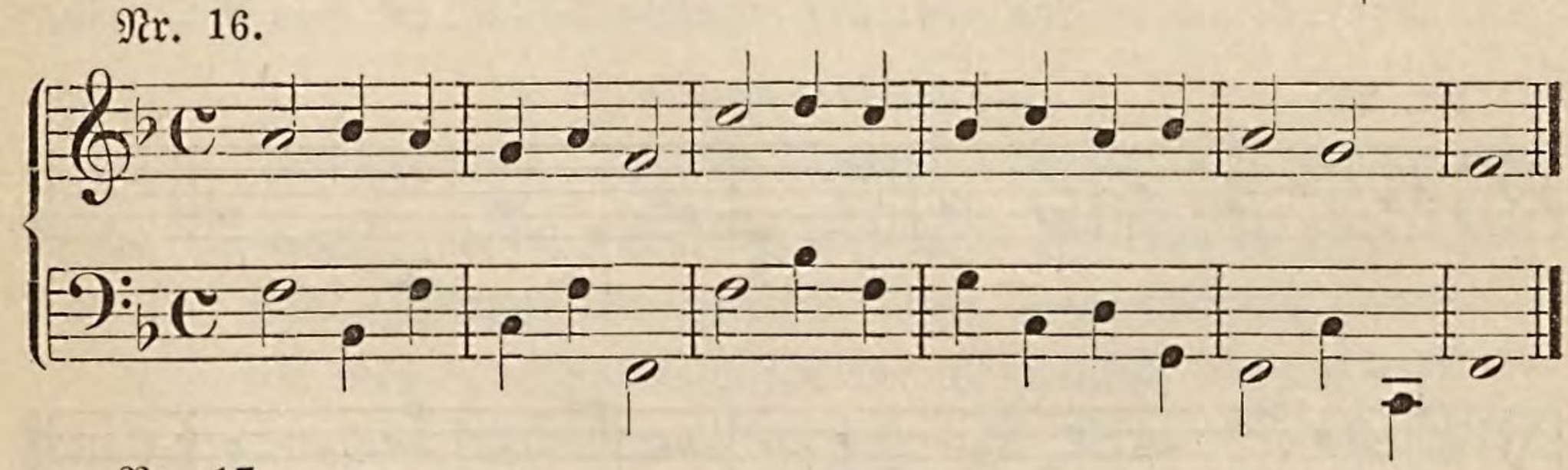
Nr. 14.



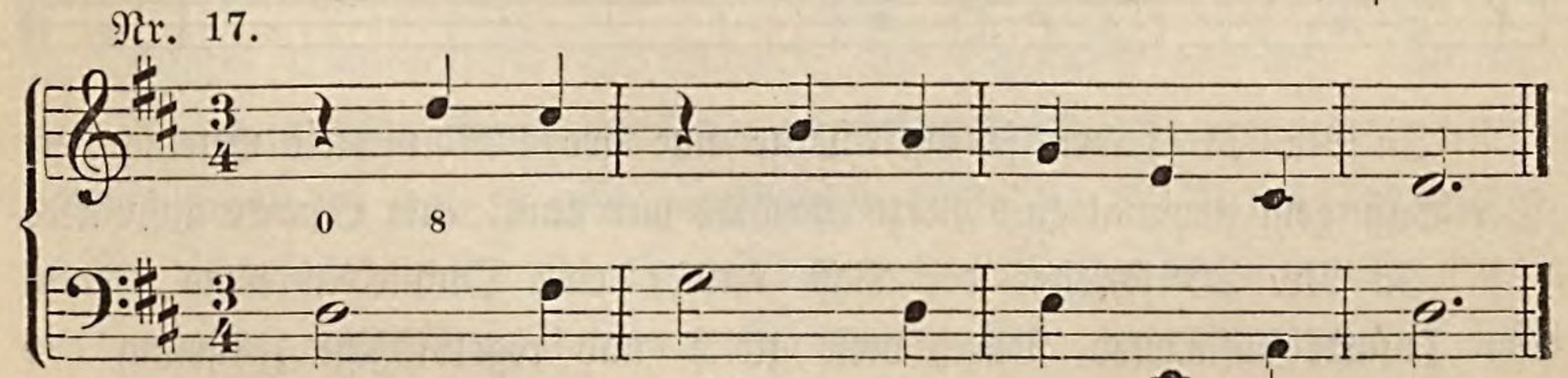
Nr. 15.



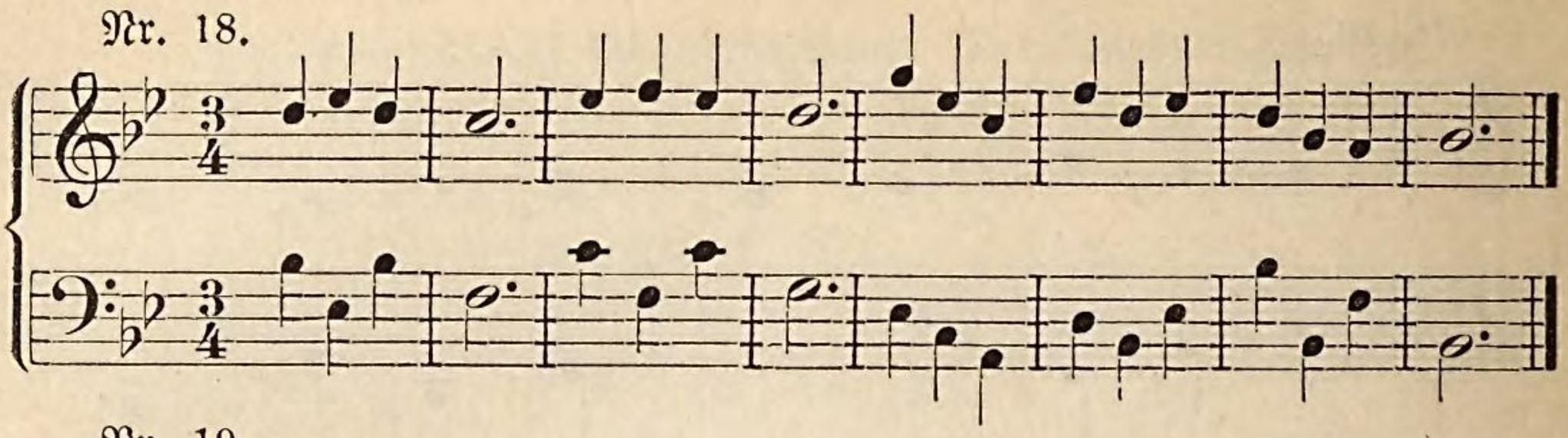
Nr. 16.



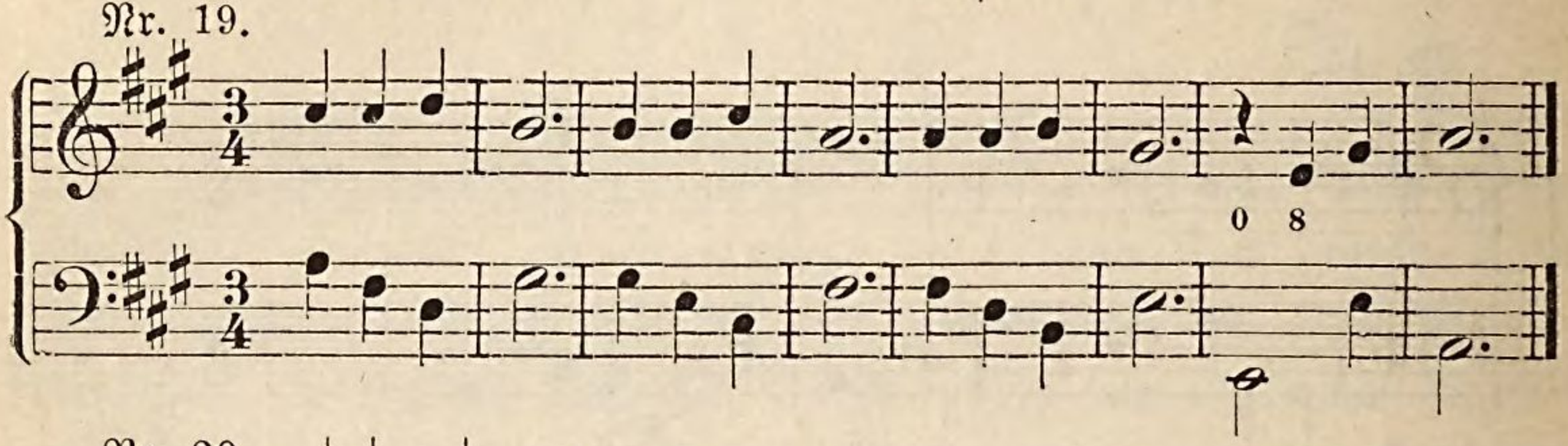
Nr. 17.



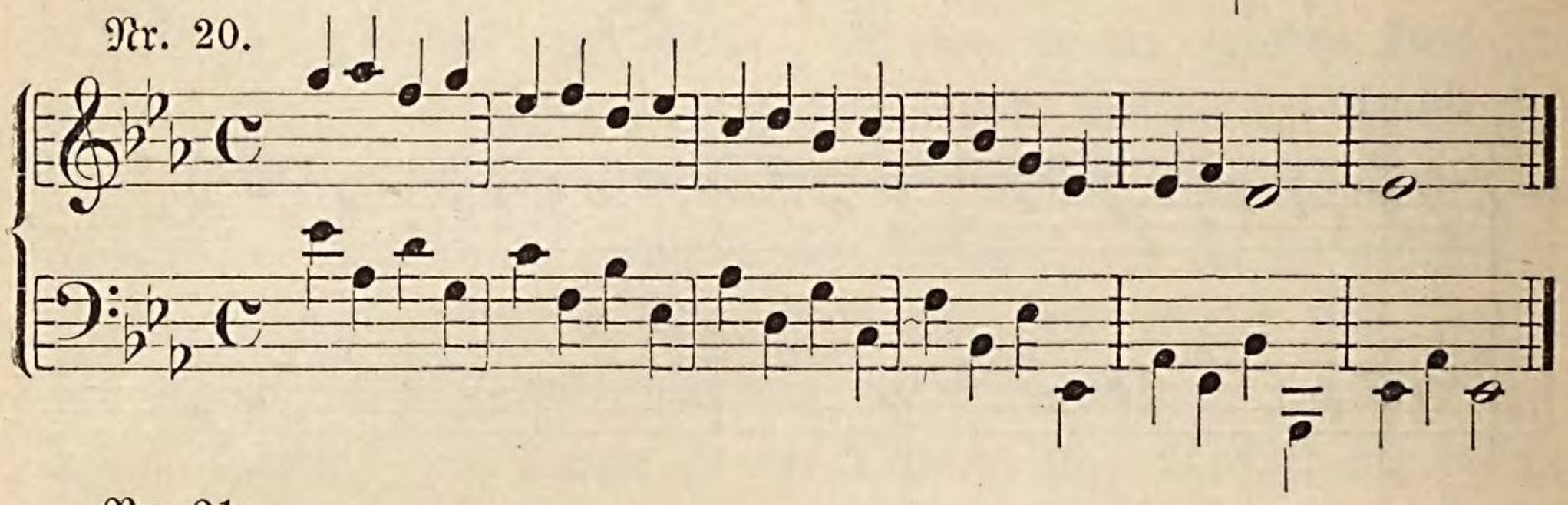
Nr. 18.



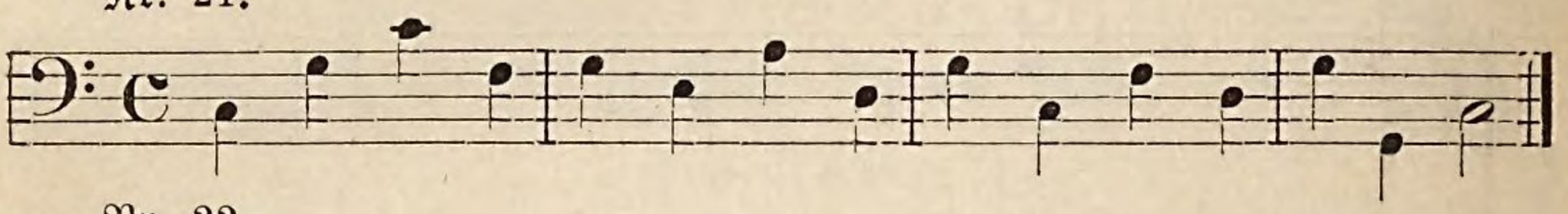
Nr. 19.



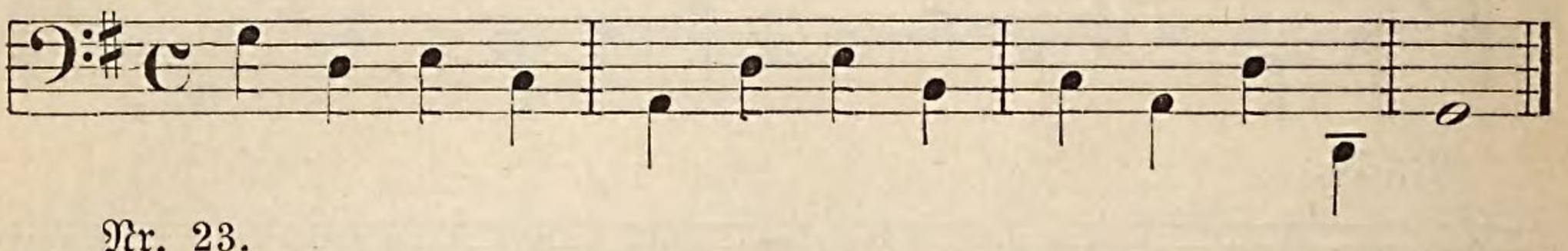

Nr. 20.



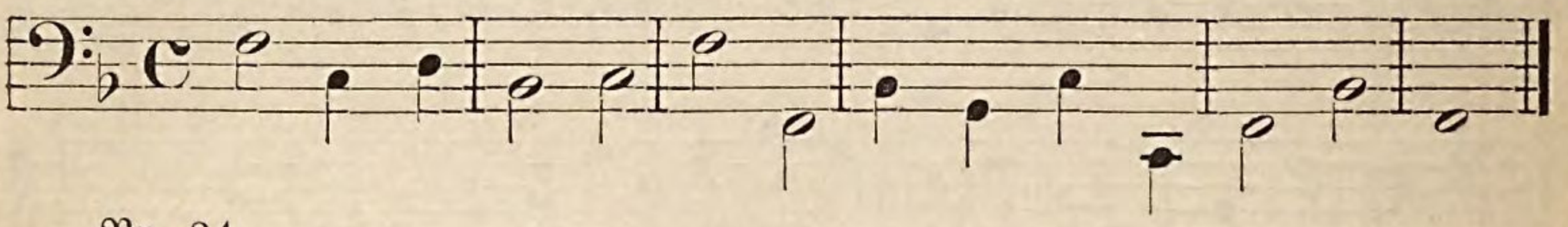
Nr. 21.



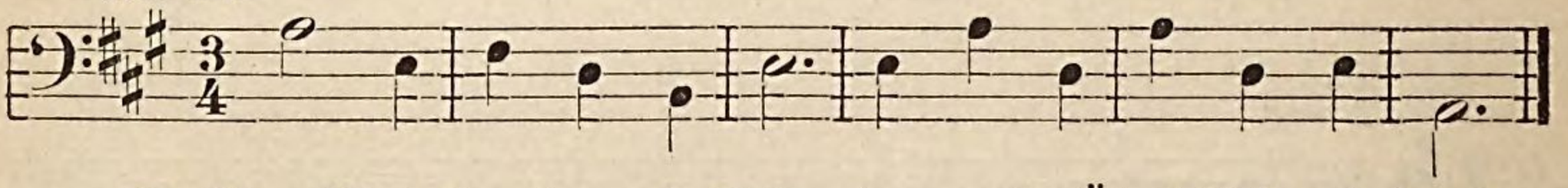
Nr. 22.



Nr. 23.



Nr. 24.



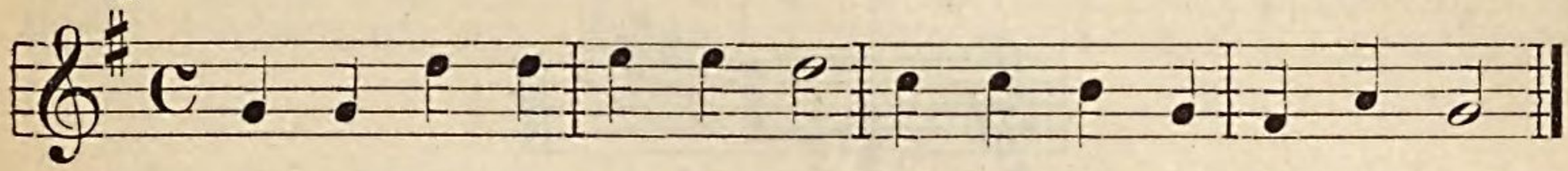
In Nr. 19 haben je zwei Takte eine große Ähnlichkeit miteinander. Der Baß geht zweimal eine Terze abwärts und dann eine Quarte aufwärts.

In Nr. 20 schreitet der Baß immer eine Quinte abwärts, dann eine Quarte aufwärts. Durch diese gleich- und regelmäßige Führung des Basses sind auch die anderen Stimmen zu einem gleich regelmäßigen

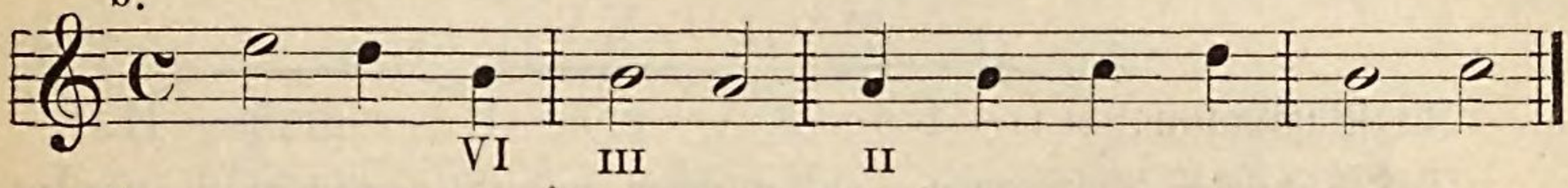
Fortschreiten gezwungen. Man nennt solche regelmäßige, konsequente, melodische, oder harmonische Fortschreitungen, Sequenzen oder Kettengänge (Bildung solcher durch die Schüler).

Harmonisiere folgende Melodien!

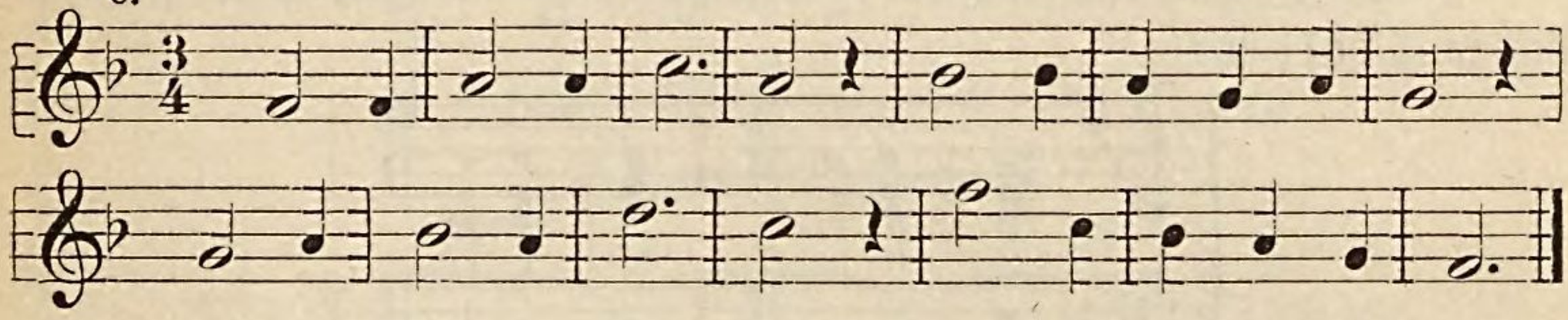
a.



b.



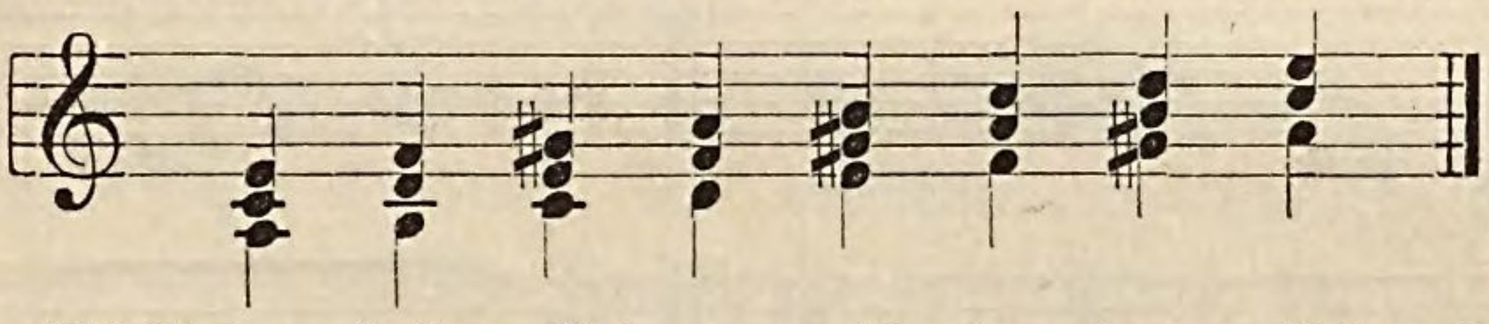

c.



## § 7.

## Die Dreiklänge des Moll-Geschlechtes.

Wir erhalten die Dreiklänge des Moll-Geschlechtes, wenn wir die Töne der diatonischen Moll-Tonleiter als Grundtöne ansehen und jedem derselben eine leitertreue Terz und Quinte anfügen.



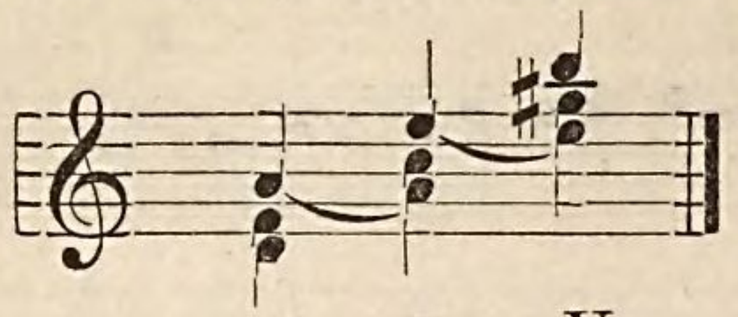
Mit Rücksicht auf ihre Bedeutung für den harmonischen Satz unterscheiden wir auch im Moll-Geschlechte Haupt- und Nebendreiklänge.

### 1. Hauptdreiklänge.

Die Dreiklänge der I., IV. und V. Stufe erscheinen auch im Moll-Geschlechte als die gewichtigsten. Sie sind hinreichend zur Bildung harmonischer Sätze und sind überhaupt, wenigstens 2 davon, hiezu unbedingt notwendig.

Wie wir bereits wissen, entspricht die chromatische Vorzeichnung der Moll-Tonarten ihrem Toninhalt selber nicht. Es ist die Sondererhöhung des siebenten Tonleitertons für Melodie und Harmonie geboten. Die in der allgemeinen Musiklehre erwähnte, in aufwärtsgehender Ordnung in der Erhöhung des 6. und in abwärtsgehender Ordnung in der Erniedrigung des 7. Leitertones bestehende Modifikation der Moll-Tonleiter wird nur im Interesse des melodischen Wohllautes vorgenommen, findet aber in der Harmonie keine Anwendung.

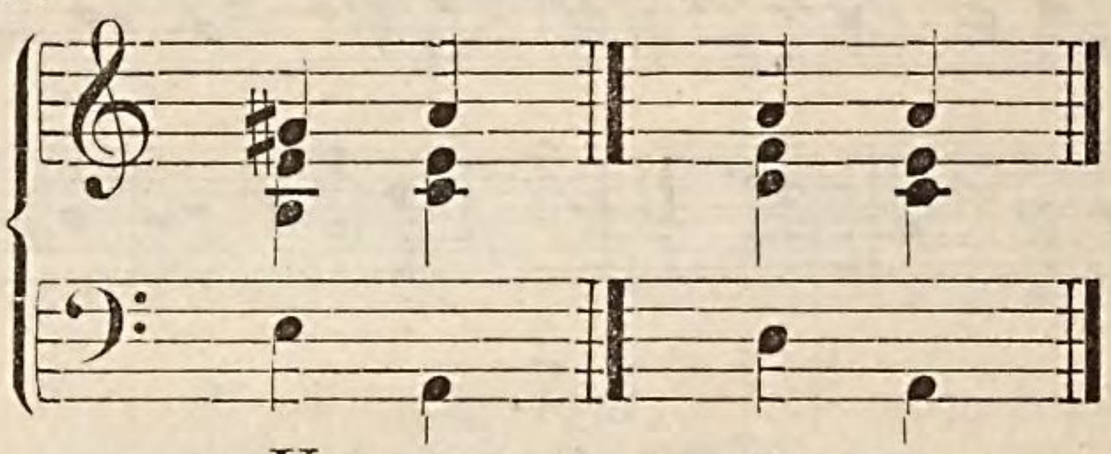
Die Dreiklänge der I. und IV. Stufe in Moll sind demnach weiche Dreiklänge; sie bestehen aus kleiner Terz und reiner Quinte. Der Oberdominantdreiklang aber ist wie der in Dur ein harter Dreiklang, hat also große Terz und reine Quinte. Z. B.:



VI I V

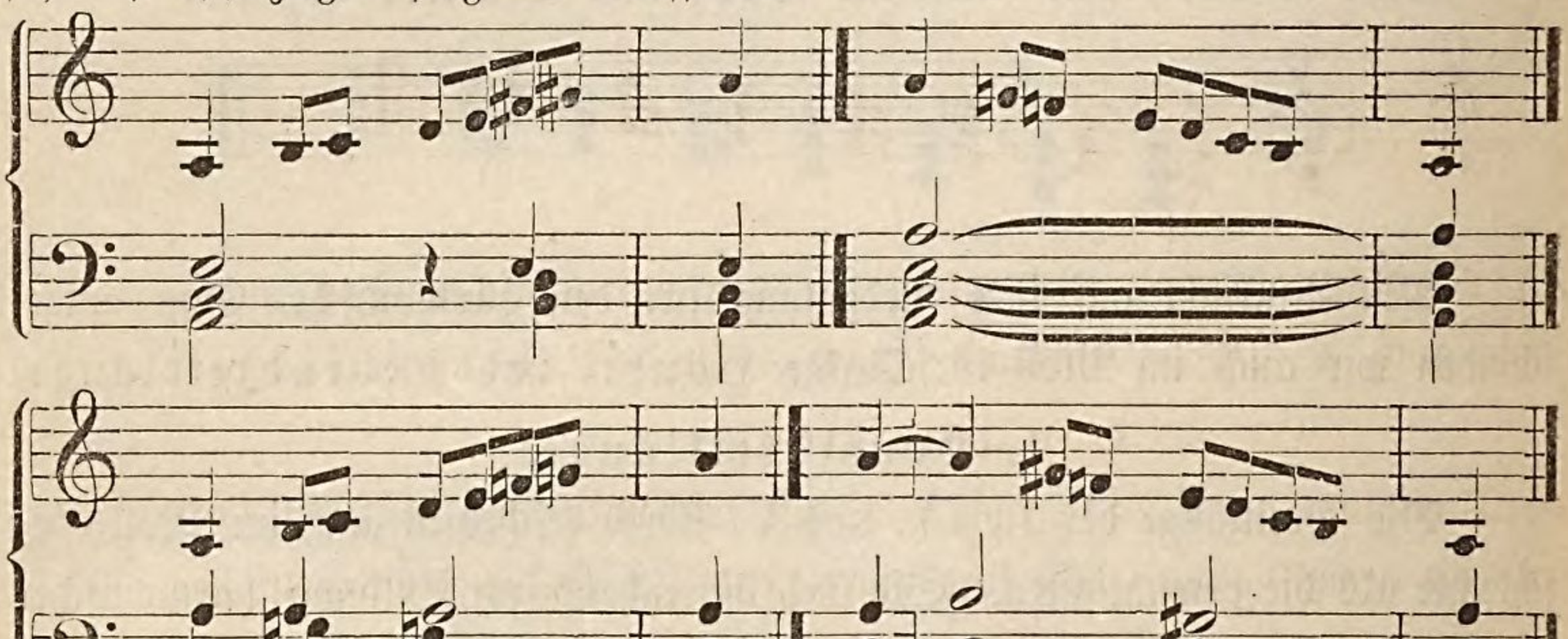
In Buchstaben: D — f — A — c — E — gis — H.

Die beiden Schlußformen, authentischer und Plagalschluß, gestalten sich in Moll so:



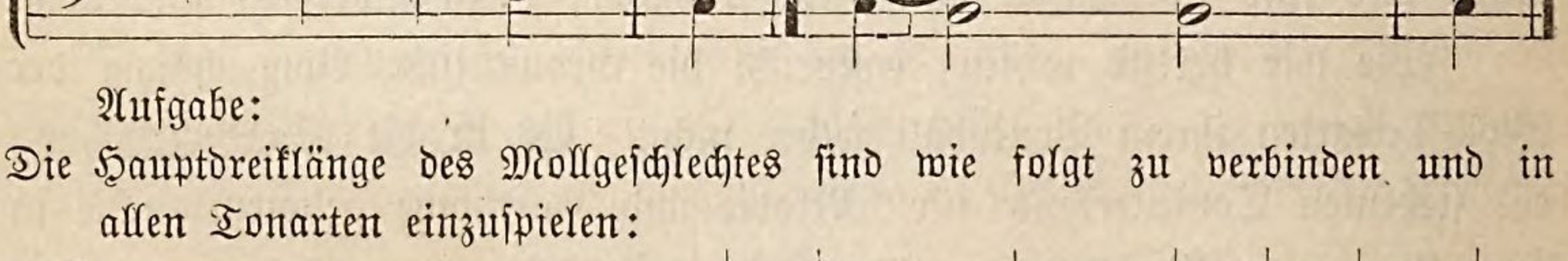
V I IV I

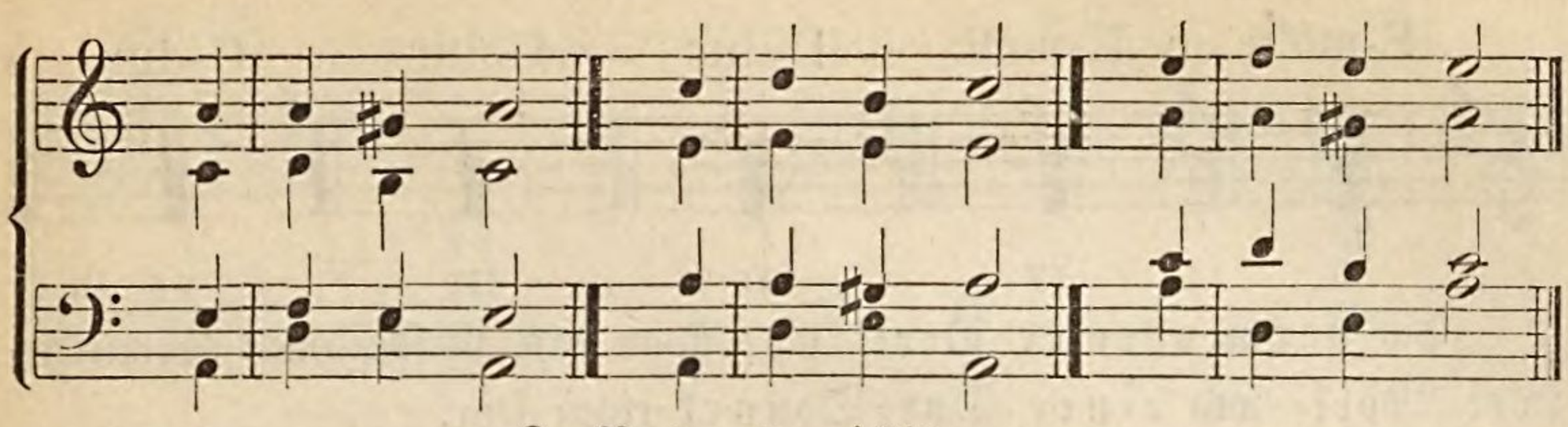
Daß die Harmonie für die Anwendung, oder Nichtanwendung der erwähnten Modifikation in der Melodie maßgebend sein kann und auch sehr oft ist, zeigen folgende Beispiele:



Aufgabe:

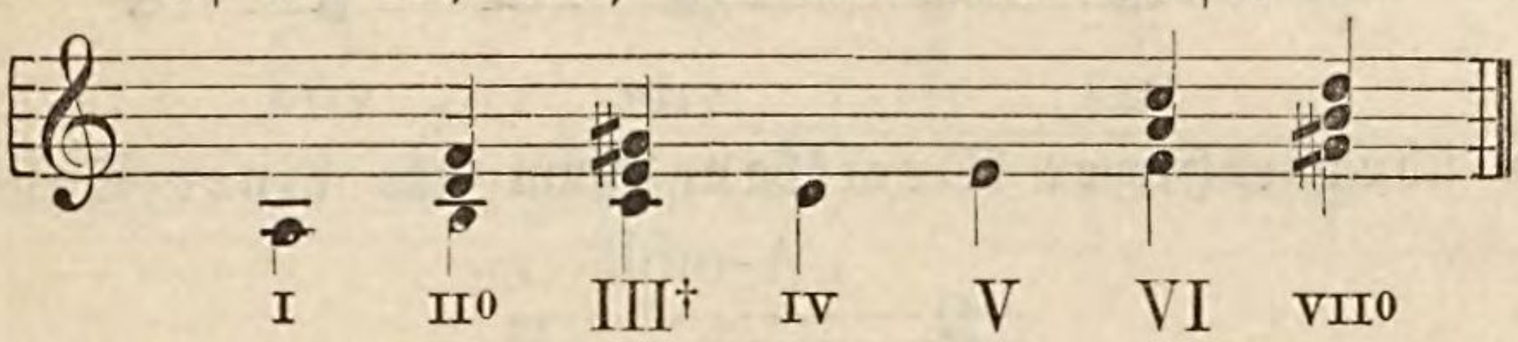
Die Hauptdreiklänge des Mollgeschlechtes sind wie folgt zu verbinden und in allen Tonarten einzuspielen:



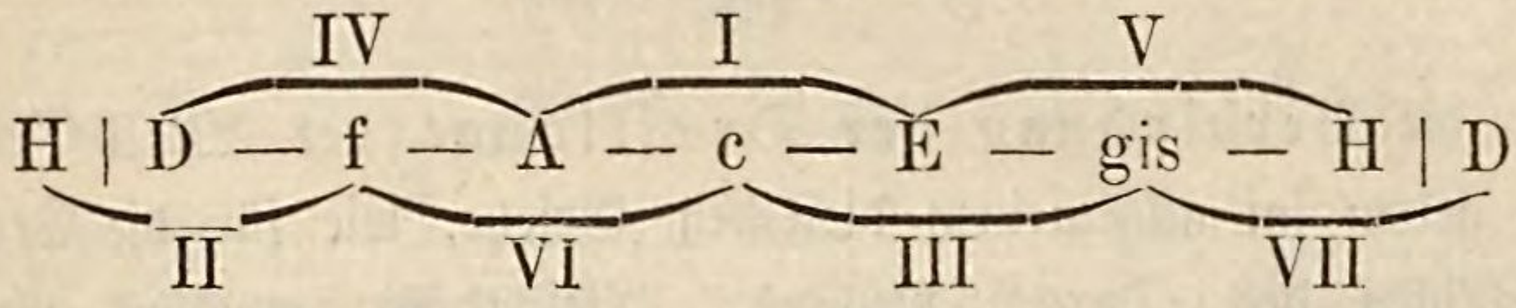


## 2. Nebendreiklänge.

Die Nebendreiklänge des Moll-Geschlechtes finden sich auch — wie in Dur — auf der II., III., VI. und VII. Stufe:




A-moll-System:



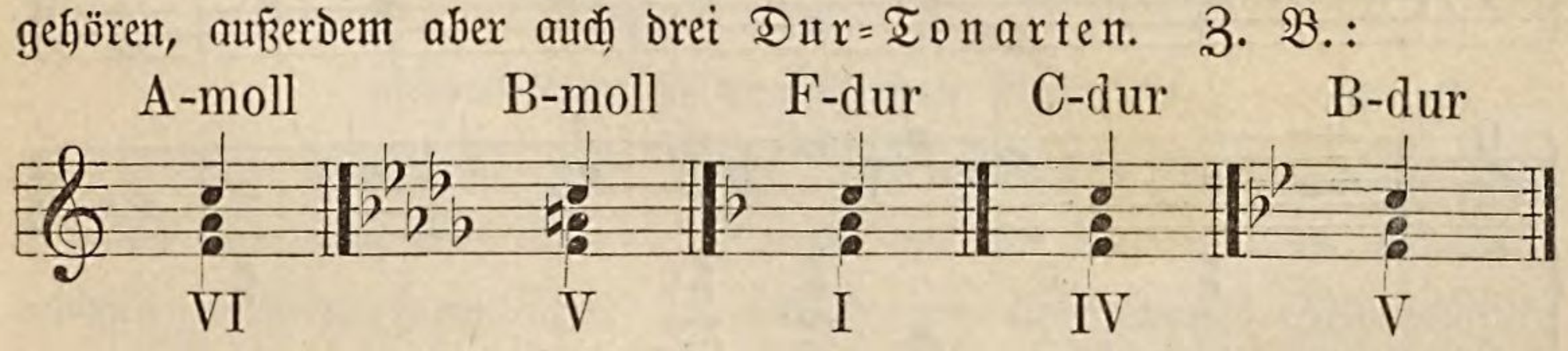

Zwei dieser Dreiklänge, der der II. und der der VII. Stufe haben kleine Terz und verminderte Quinte, sind demnach verminderte Dreiklänge; der Dreiklang der VI. Stufe hat große Terz und reine Quinte, ist somit ein harter Dreiklang.

Auf der III. Stufe sehen wir einen Dreiklang mit großer Terz und übermäßiger Quinte, III† bezeichnet, der durch sein Intervallenverhältnis sich von sämtlichen Dreiklängen unterscheidet, die wir bis jetzt kennen lernten. Er hat den besonderen Namen übermäßiger Dreiklang.

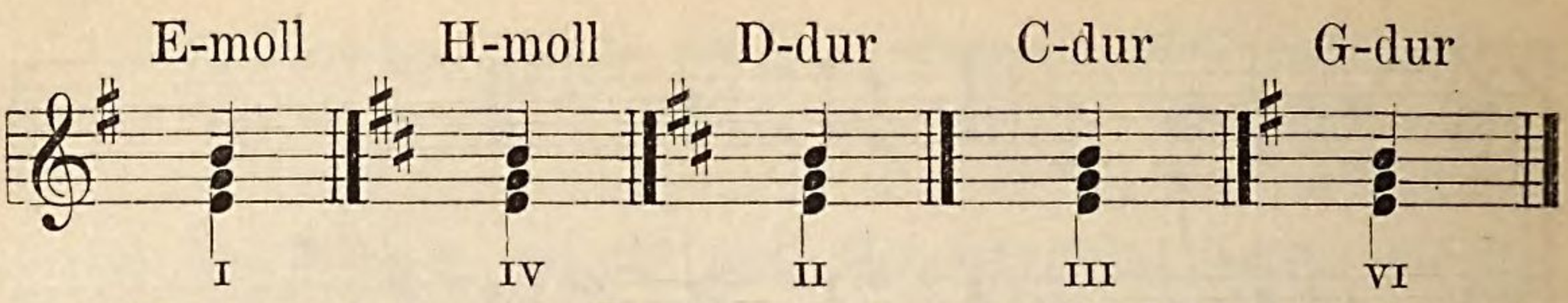
Wir unterscheiden somit im Moll-Geschlechte viererlei Dreiklänge:

a. harte Dreiklänge auf der V. und VI. Stufe,
b. weiche Dreiklänge auf der I. und IV. Stufe,
c. verminderte Dreiklänge auf der II. und VII. Stufe und
d. einen übermäßigen Dreiklang auf der III. Stufe.

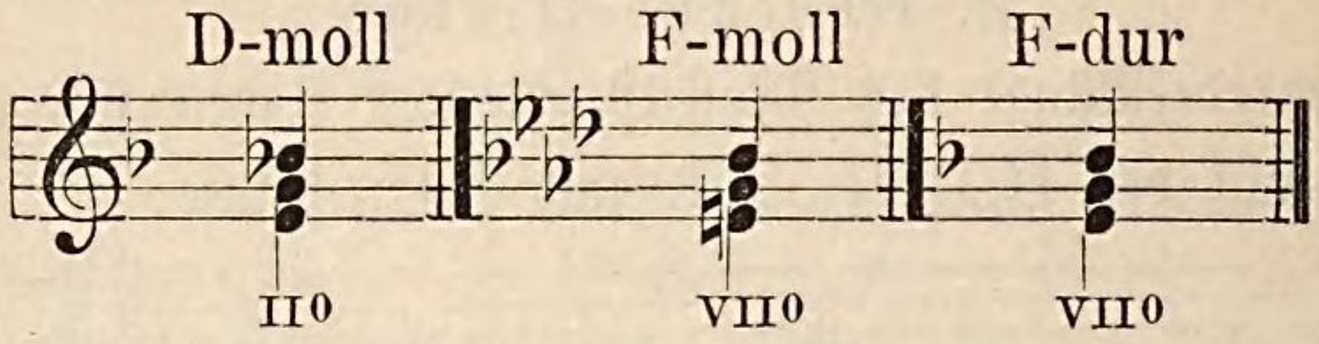
Jeder harte Dreiklang kann also zwei Moll-Tonarten angehören, außerdem aber auch drei Dur-Tonarten. Z. B.:



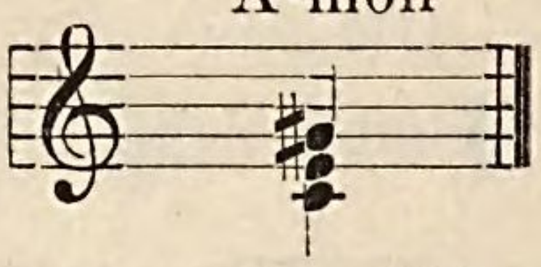

Jeder weiche Dreiklang kann zwei Moll-Tonarten und drei Dur-Tonarten angehören:




Ein verminderter Dreiklang kann drei verschiedenen Tonarten, zwei Moll- und einer Dur-Tonart eigen sein:




Ein übermäßiger Dreiklang kann nur einer Tonart angehören:



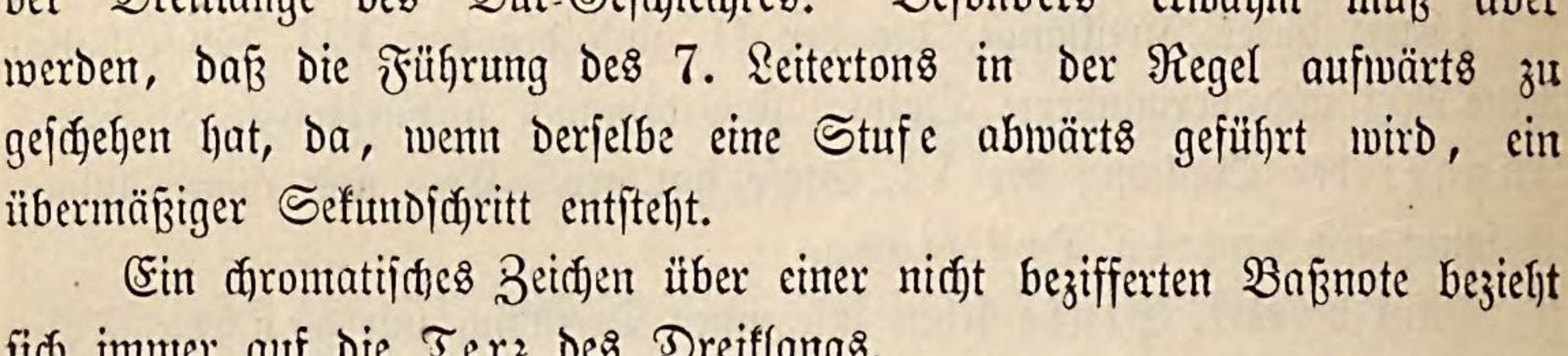

Für die Verbindung der Dreiklänge des Moll-Geschlechtes unter sich gelten im allgemeinen dieselben Gesetze, wie für die Verbindung der Dreiklänge des Dur-Geschlechtes. Besonders erwähnt muß aber werden, daß die Führung des 7. Leitertons in der Regel aufwärts zu geschehen hat, da, wenn derselbe eine Stufe abwärts geführt wird, ein übermäßiger Sekundschritt entsteht.

Ein chromatisches Zeichen über einer nicht bezifferten Baßnote bezieht sich immer auf die Terz des Dreiklangs.

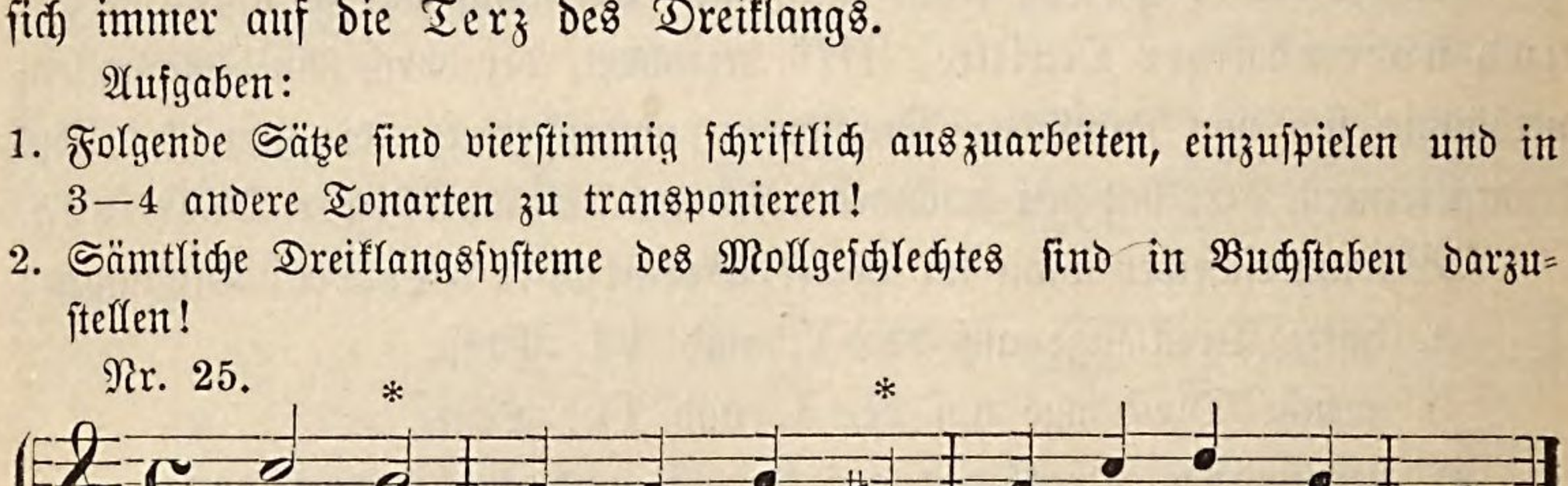
Aufgaben:

1. Folgende Sätze sind vierstimmig schriftlich auszuarbeiten, einzuspielen und in 3—4 andere Tonarten zu transponieren!
2. Sämtliche Dreiklangssysteme des Mollgeschlechtes sind in Buchstaben darzustellen!

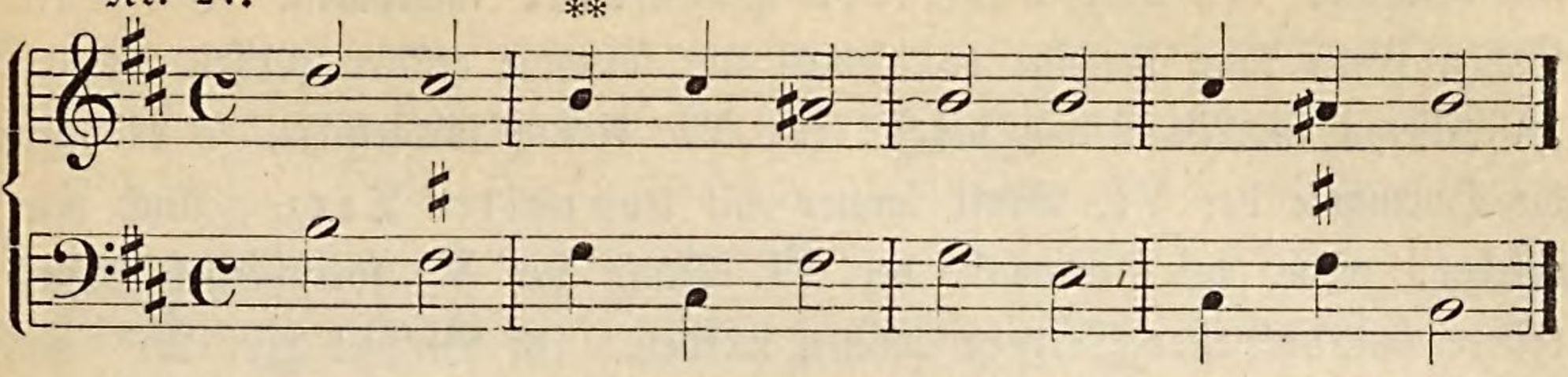
Nr. 25.



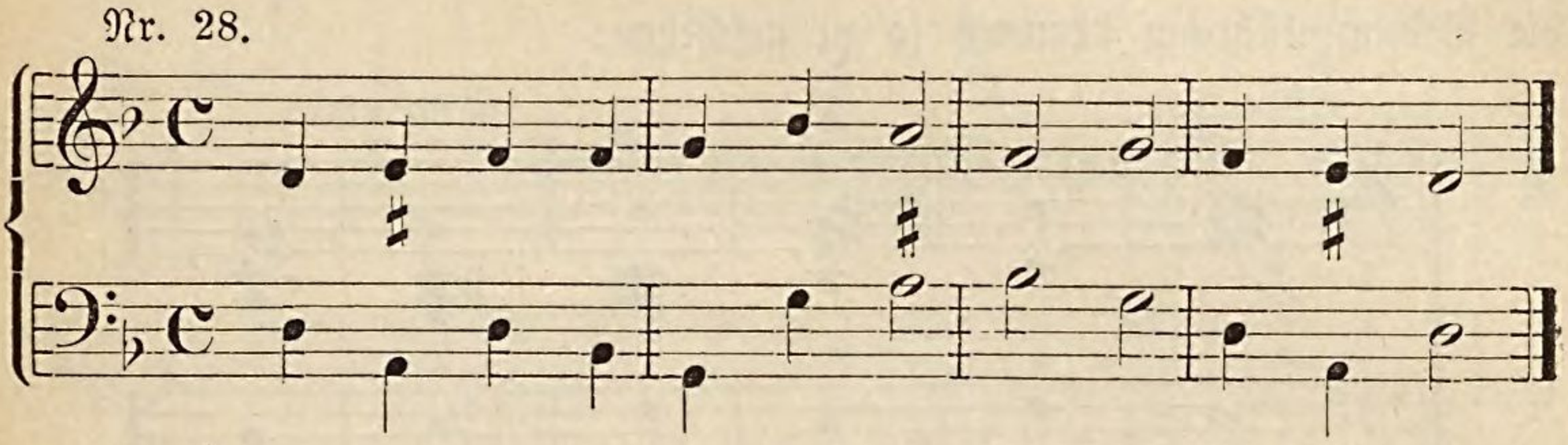
Nr. 26.



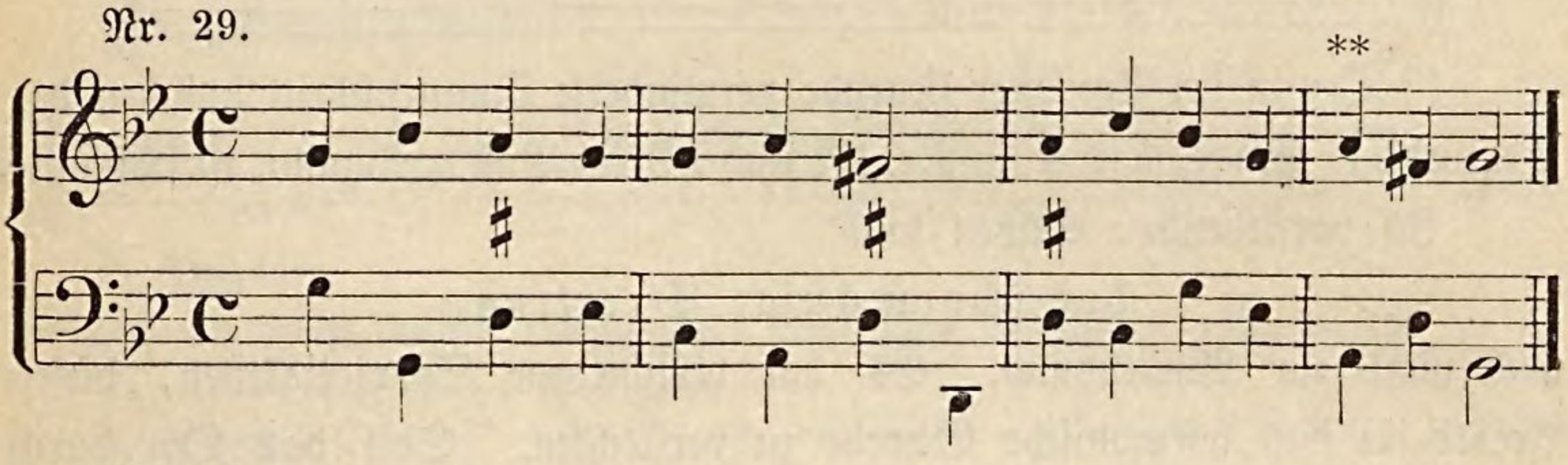
Nr. 27.



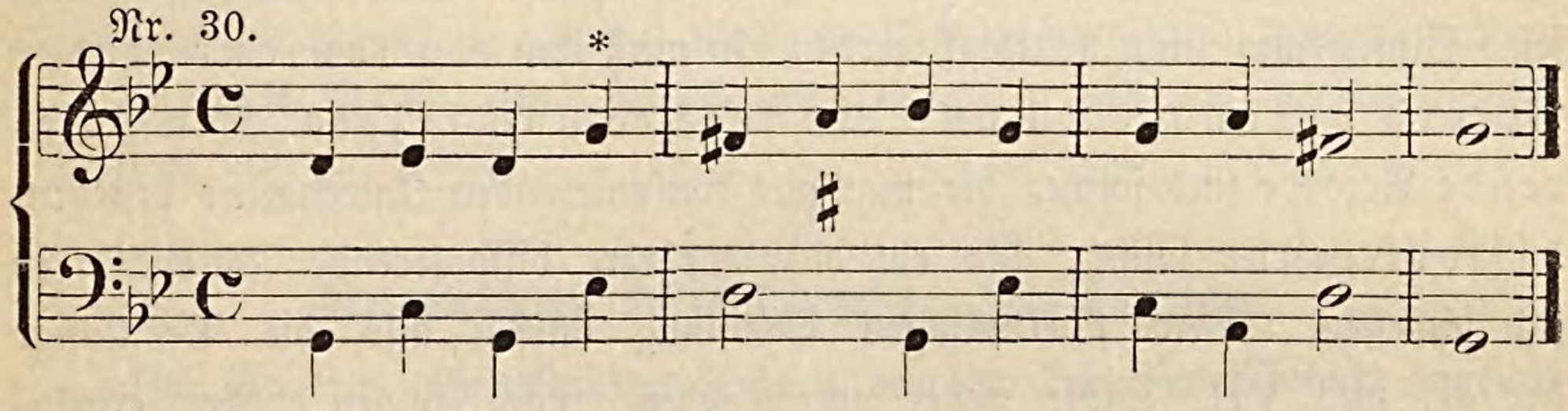

Nr. 28.



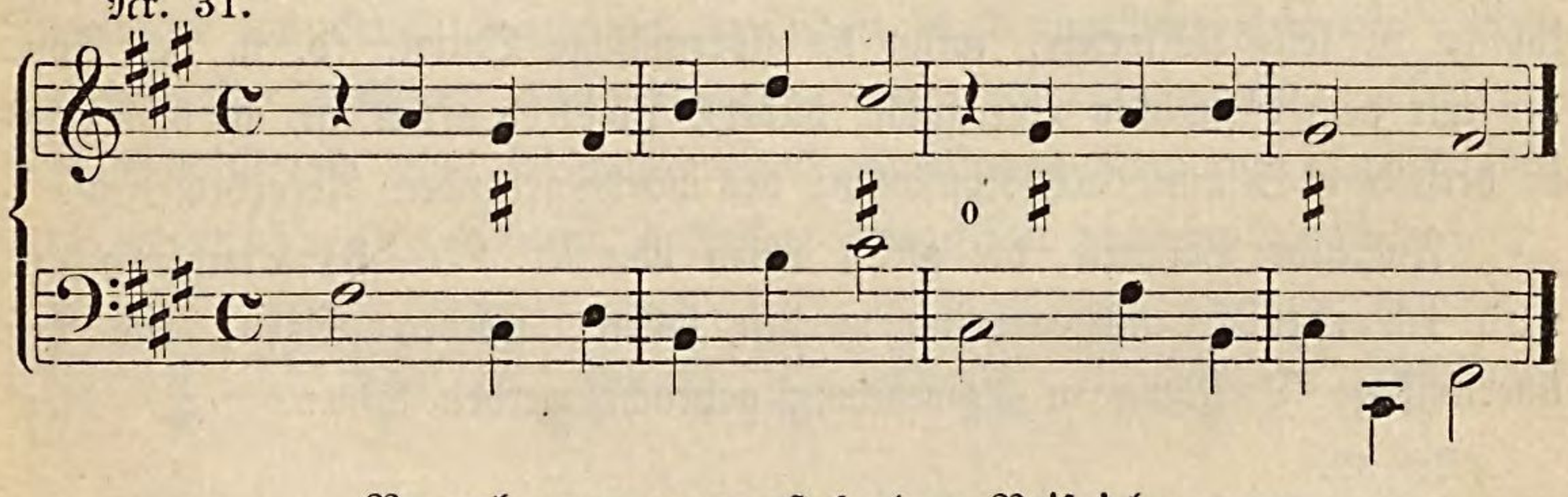
Nr. 29.




Nr. 30.




Nr. 31.

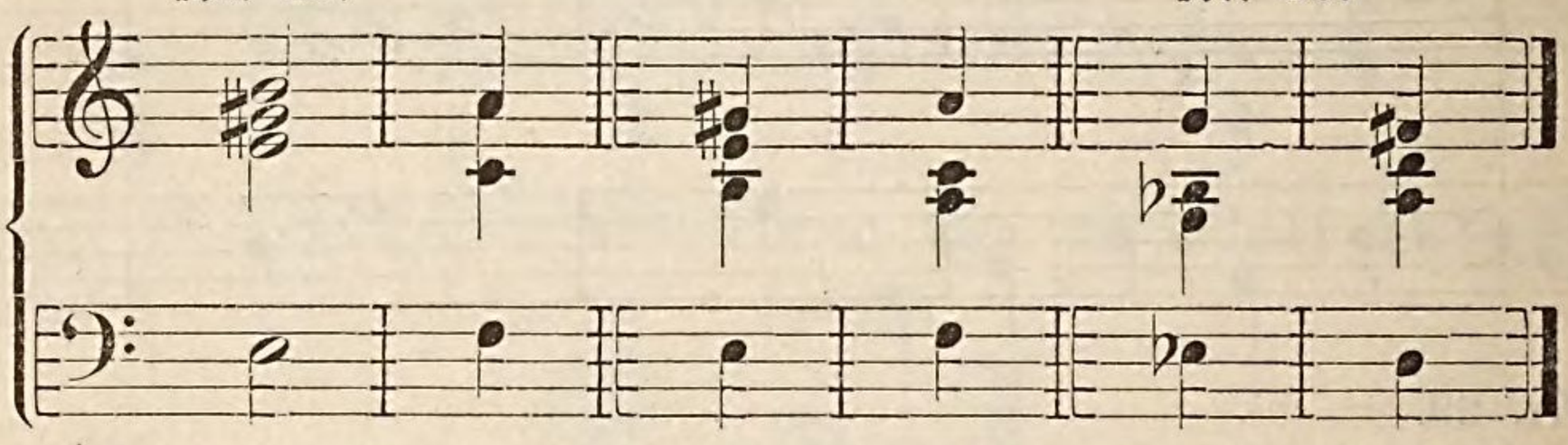



## Bemerkungen zu vorstehenden Beispielen.

* Ein in Moll sehr häufig vorkommender Harmonienschritt ist V—VI und umgekehrt VI—V. Wird hier der Leiteton nicht aufwärts, sondern abwärts fortgeführt, so entsteht ein übermäßiger Sekundschritt, der als fehlerhaft zu bezeichnen ist. Anders ist es, wenn der 6. und 7. Leiterton, d. i. beide Töne, zwischen denen dieser unmelodische Schrit

sich befindet, ein und derselben Harmonie angehören. In einem solchen Falle kann derselbe recht wohl als statthaft erklärt werden. Wird der Leiteton in Moll von der V. zur VI. richtig fortgeführt, so erscheint die Harmonie der VI. Stufe immer mit doppelter Terz. Auch umgekehrt, wenn die Harmonie der VI. Stufe zur V. fortschreitet, muß erstere mit doppelter Terz genommen werden. In Beispiel Nr. 25* hat die Stimmenführung demnach so zu geschehen:

Nr. 25. Nr. 30.



** Der in der Tonleiter liegende verminderte Quintenschritt zwischen der VI. und II. Stufe, wie er in Nr. 27 und 29 im Baß vorkommt, ist statthaft.

In vorstehenden Sätzen kam

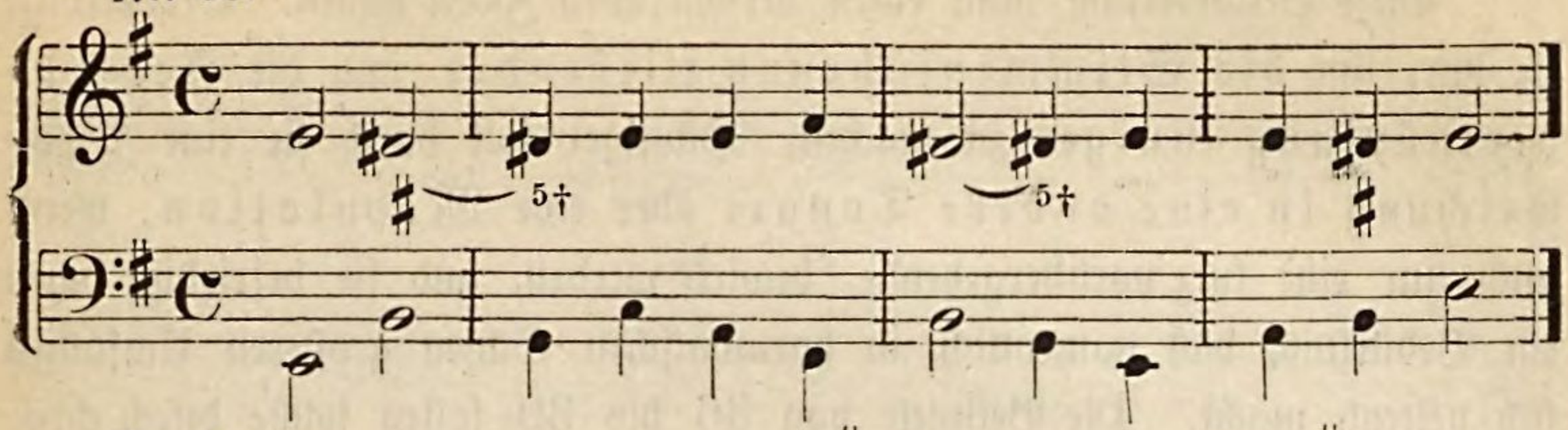
der übermäßige Dreiklang

noch nicht zur Anwendung. Es hat verschiedene Schwierigkeiten, diesen Accord in das harmonische Gewebe zu verflechten. Soll das Ohr durch seine Einführung nicht beleidigt werden, so muß ihm ein konsonierender Accord vorausgehen und ein solcher auch folgen. Konsonierende Accorde sind solche, die nur aus konsonierenden Intervallen bestehen, dissonierende solche, die ein oder mehrere dissonierende Intervalle in sich schließen. Dem übermäßigen Dreiklang dürfen also die Dreiklänge der II. und VII. Stufe weder vorausgehen, noch folgen. Am erträglichsten ist sein Auftreten, wenn die übermäßige Quinte (d. h. der Ton, der mit dem Grundton eine solche bildet), vorbereitet ist, d. h. bereits in derselben Stimme als Konsonanz des vorhergehenden Accordes liegt.

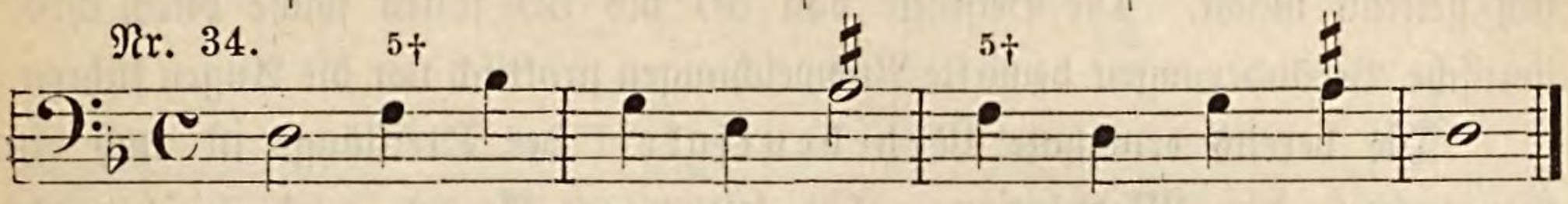
Folgende Beispiele, die gleich denen von Nr. 25—31 eingespielt und schriftlich ausgearbeitet werden sollen, werden zeigen, wie der übermäßige Dreiklang in Anwendung gebracht werden kann:

Nr. 32.

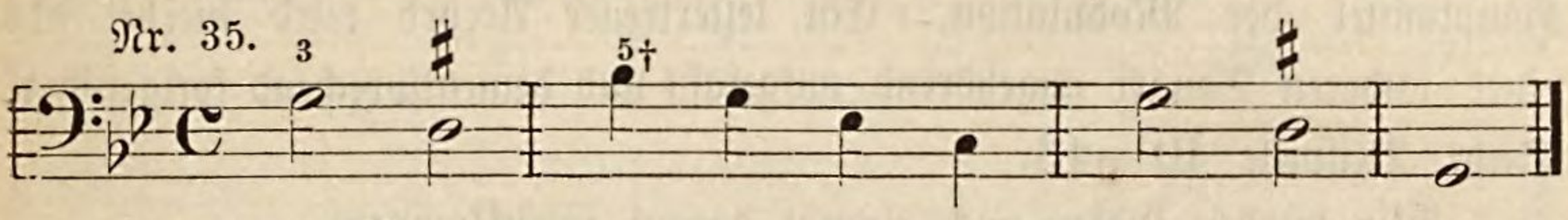
Nr. 33.




Nr. 34.

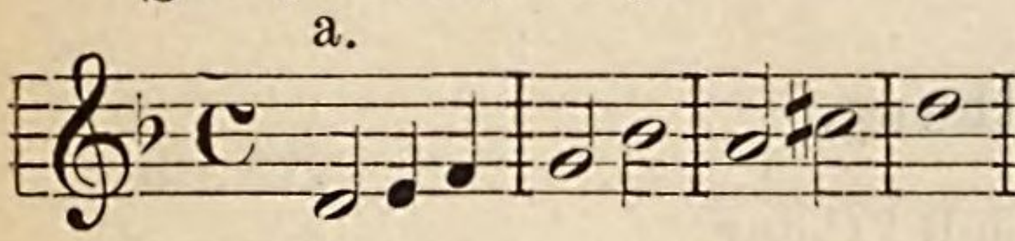



Nr. 35.

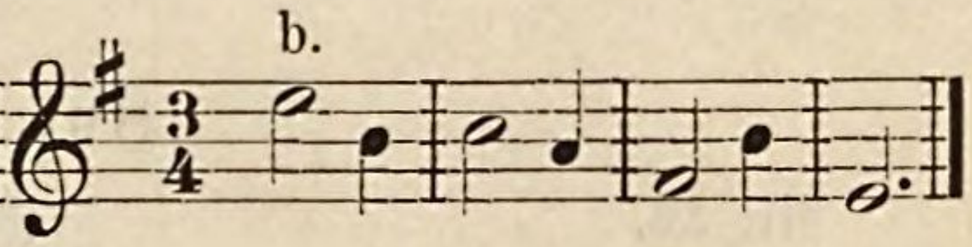



Zur Harmonisierung!

a.



b.



2. Aufgabe:

Welchen Tonarten können nachfolgende Dreiklänge angehören: fis, a, cis — d, fis, a — e, g, b — c, e gis?

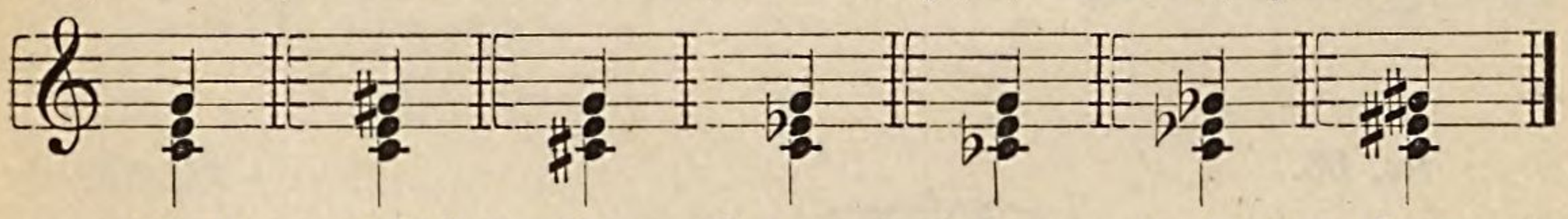
3. Aufgabe:

Welches ist der Dreiklang der VI. Stufe in C-Moll, welchen anderen Tonarten, Dur und Moll, kann derselbe noch eigen sein und auf welchen Stufen ist er dort zu finden?

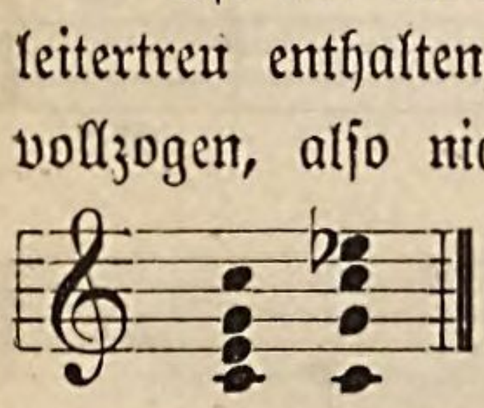
## § 8.

## Anwendung leiterfremder Dreiklänge.

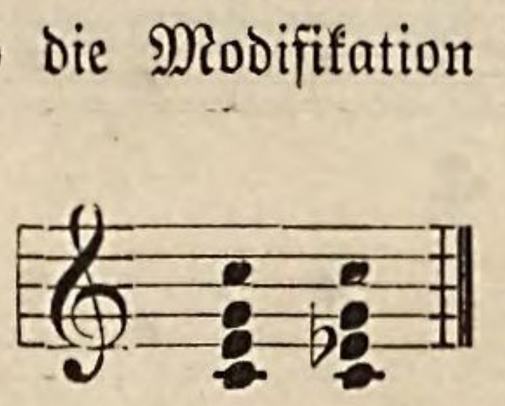
In längeren harmonischen Sätzen werden die der Tonart eigenen Dreiklänge manchmal chromatisch verändert in Anwendung gebracht. Man nennt solche Dreiklänge modifizierte oder alterierte Dreiklänge. Die Modifikation oder Alteration eines Dreiklangs kann an einem oder auch an mehreren Tönen desselben ausgeführt werden; z. B.:



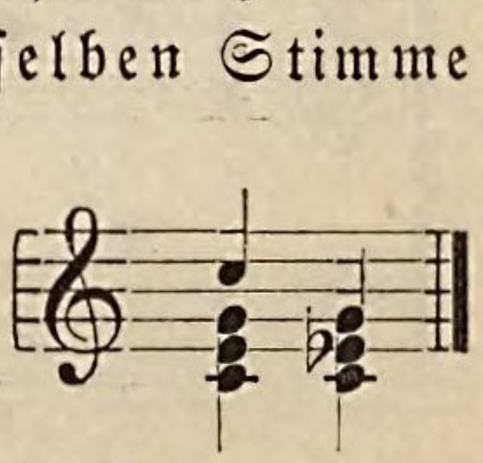
Ist der modificierte Intervallenton in der vorausgehenden Harmonie leitertreu enthalten, dann wird die Modifikation in derselben Stimme vollzogen, also nicht:



sondern:



oder:



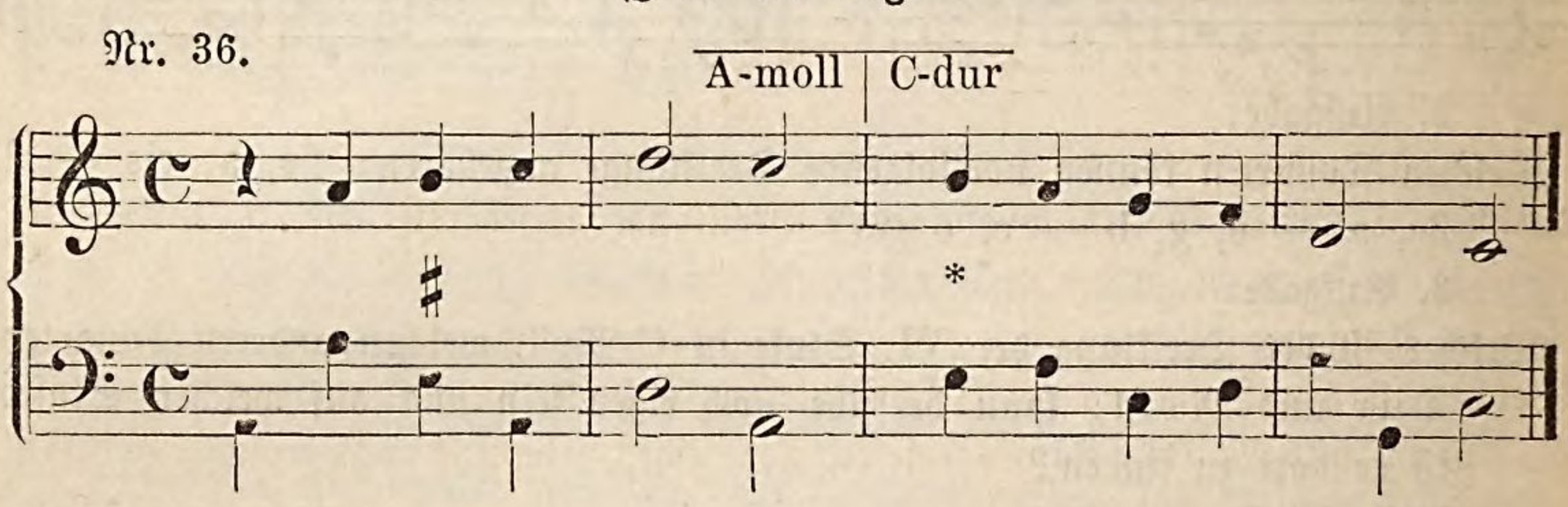
Diese Veränderung kann einen verschiedenen Zweck haben. Oft erfolgt sie nur, um die Stimmenführung fließender und die Accordverknüpfung inniger zu machen. Häufiger soll durch sie eine Ausweichung in eine andere Tonart oder eine Modulation, wenn auch nur eine kurz vorübergehende, bewirkt werden, und sie befriedigt dann ein Bedürfnis, das namentlich in harmonischen Sätzen größeren Umfangs sich geltend macht. Die Beispiele von 36 bis 39 sollen solche durch chromatische Veränderungen bewirkte Ausweichungen praktisch vor die Augen führen.

Die bereits erwähnte Mehrdeutigkeit der Dreiklänge ist auch ein Hauptmittel der Modulation. Ein leitertreuer Accord wird hierbei als einer anderen Tonart angehörend aufgefaßt und dementsprechend fortgeführt. Siehe Beispiele 40—43.

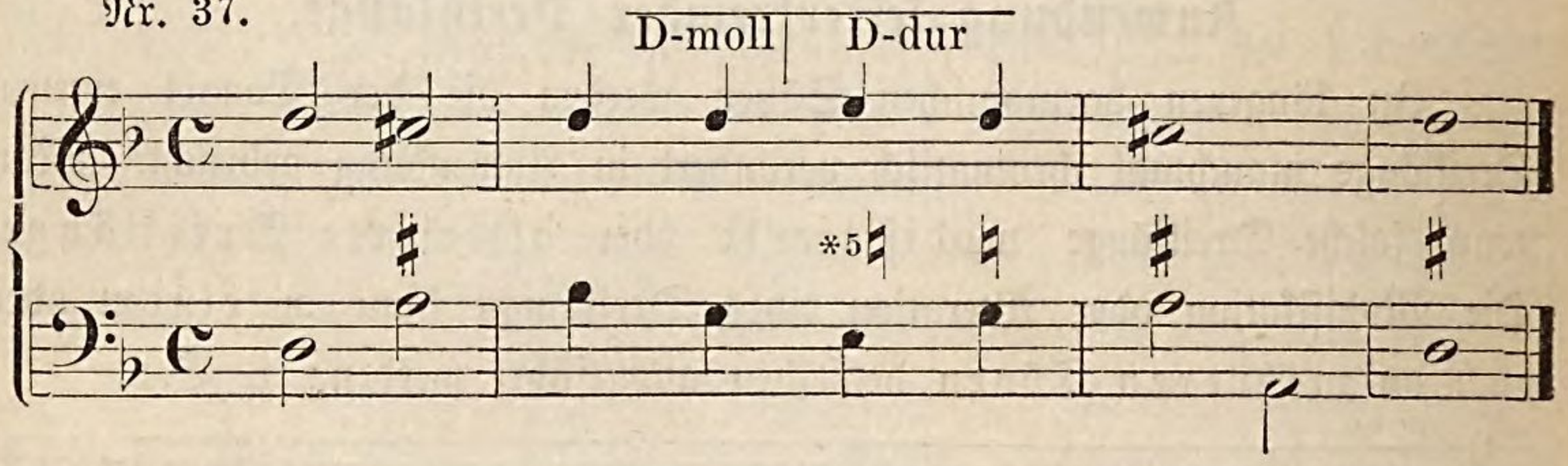
Wir werden später noch einmal darauf zurückkommen.

## Zur Übung.

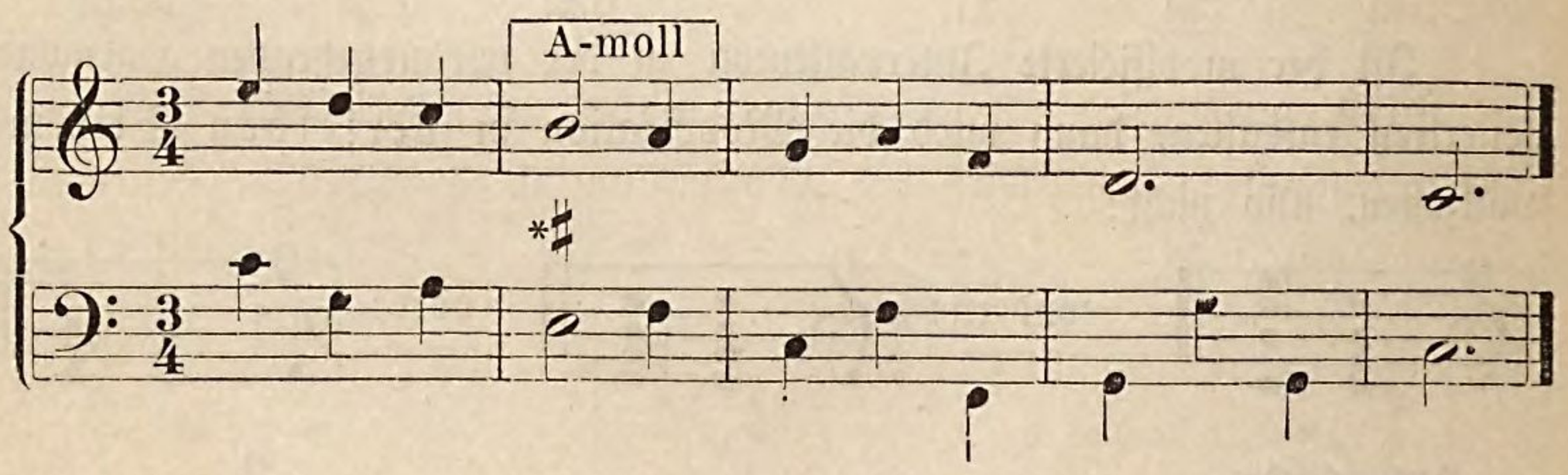
Nr. 36.



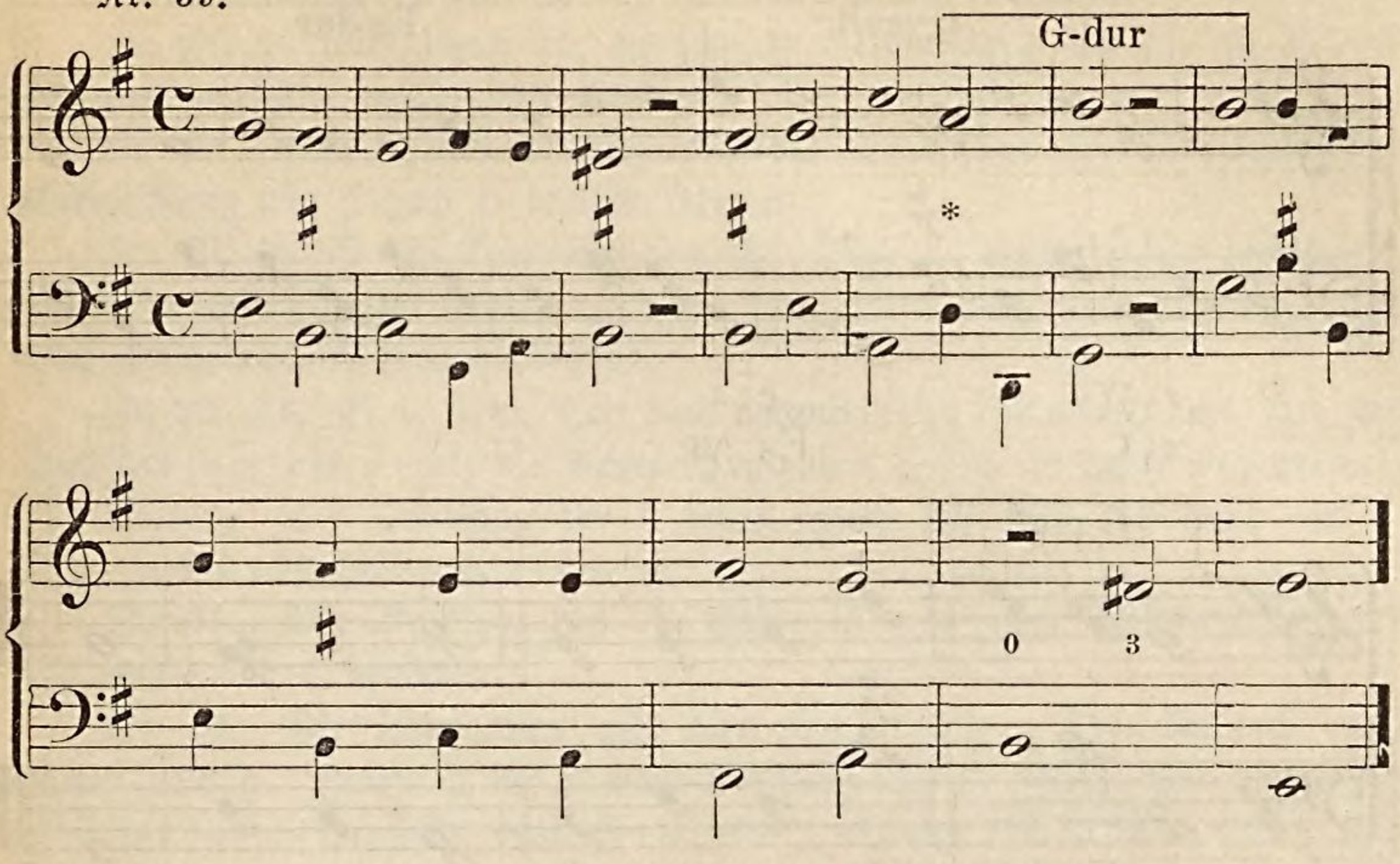

Nr. 37.



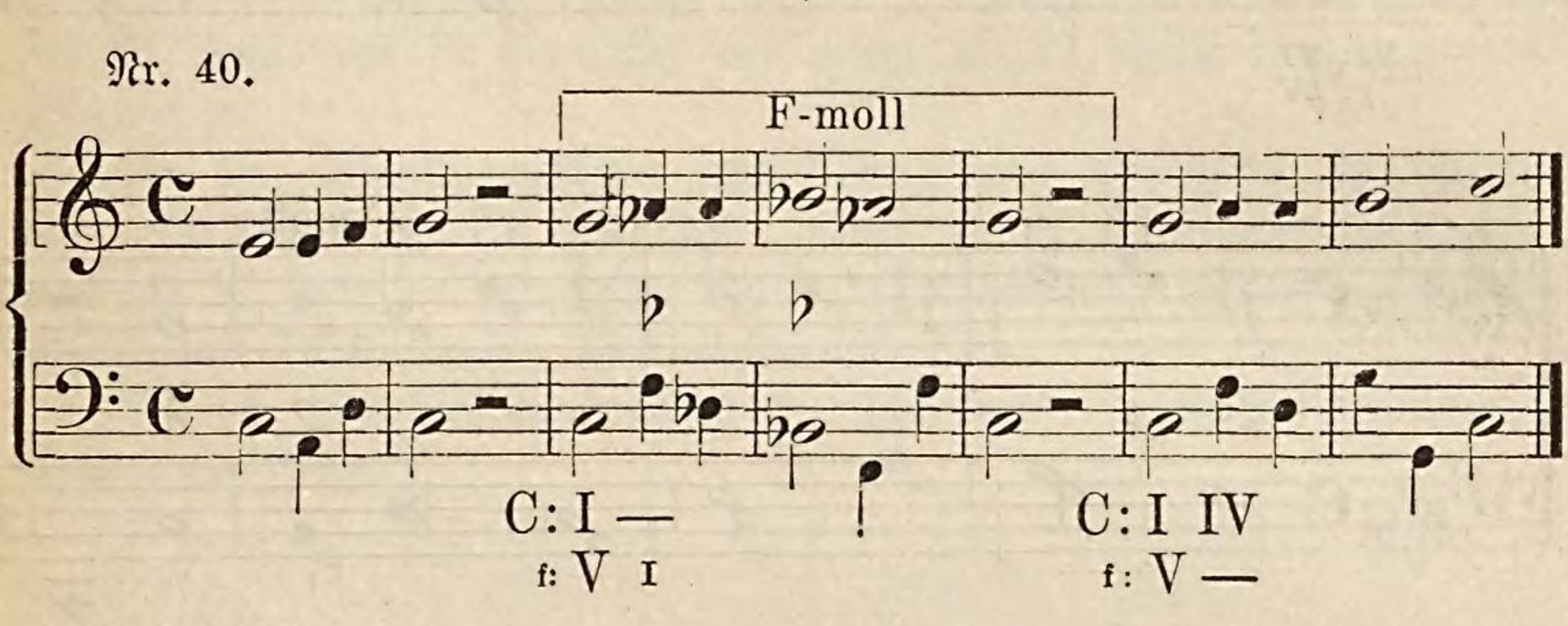

Nr. 38.



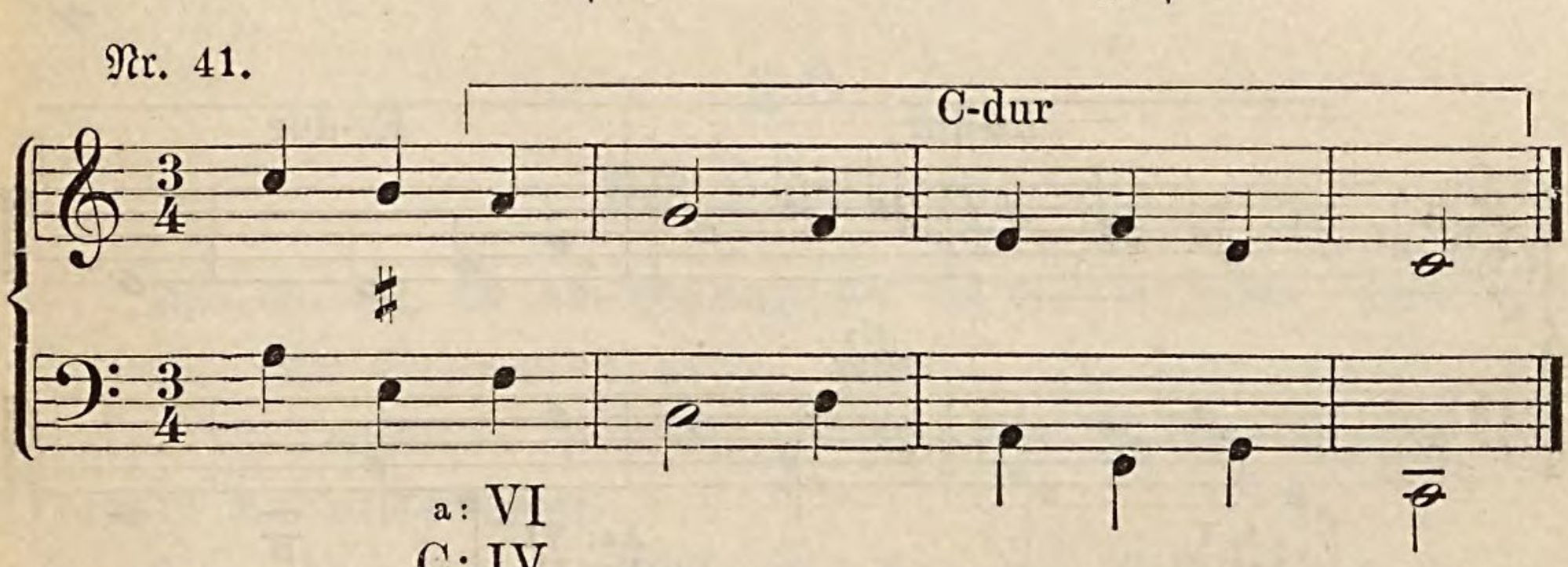
Nr. 39.



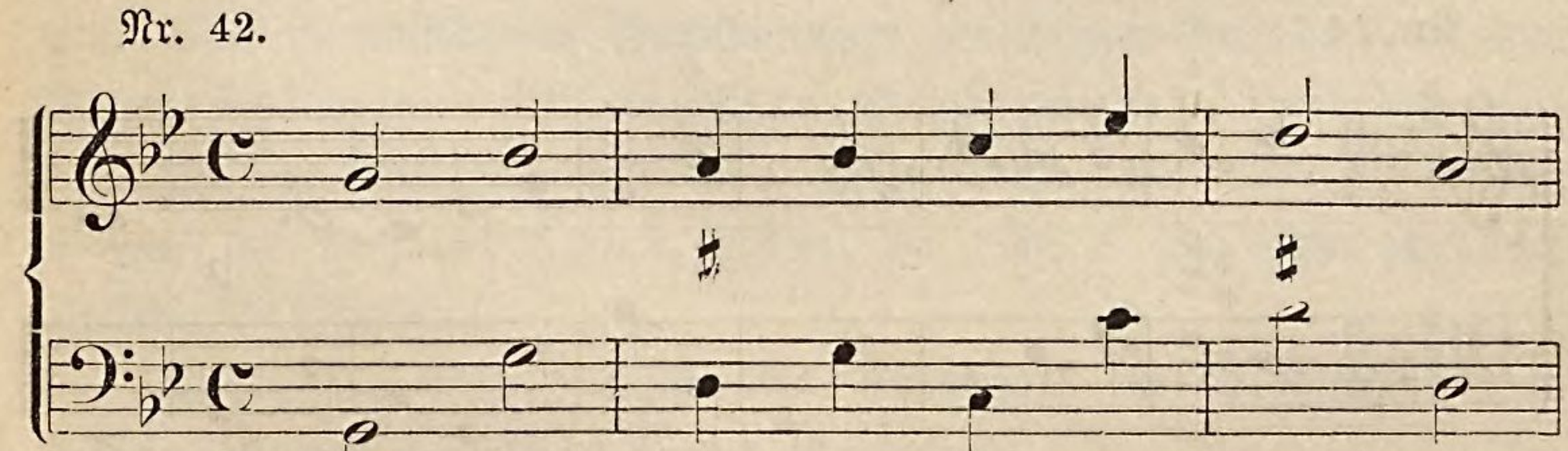

Nr. 40.




Nr. 41.




Nr. 42.



C-moll Es-dur

g: IV C: I
c: I Es: VI

G-moll

Es: VI
g: IV

Nr. 43.

* F-moll

f: I
As: VI

As-dur Es-dur

As: VI
Es: II

Nr. 44.

Bemerkungen zu vorstehenden Übungsbeispielen:

In Nr. 36 wird durch die chromatische Veränderung des gis zu g eine Modulation von a nach C bewerkstelligt.

In Nr. 37 ist durch Modifizierung des Dreiklangs der II. Stufe eine Ausweichung von d nach D bewirkt worden.

In Nr. 38 ist der Dreiklang der III. Stufe zu einem harten modifiziert, damit die erste Tonart C-Dur verlassen und, wenn auch nur ganz kurz, eine Modulation nach A-Moll vorbereitet.

In Nr. 39, T. 5, tritt, statt dem verminderten Dreiklang auf dis, der Dur-Dreiklang auf d auf; die Ausweichung nach G-Dur ist damit begonnen.

Nr. 40. Der Dreiklang der I. Stufe wurde hier als Dreiklang der V. Stufe von f aufgefaßt und umgekehrt.

Nr. 41. Der Dreiklang der VI. Stufe in a ist hier als Dreiklang der IV. Stufe von C betrachtet.

Nr. 42. Die Modulation geht hier von g nach c, nach Es und dann wieder nach g. Zuerst ist der C-Moll-Dreiklang als IV. Stufe von g und als I. Stufe von c aufgefaßt, dann ist derselbe Dreiklang als I. Stufe von c und als VI. Stufe von Es betrachtet und zuletzt als VI. Stufe von Es und als IV. von g.

Nr. 43. Die Ausweichung nach F-Moll wird hier durch die Alteration des c-Dreiklangs bewirkt; zwei Takte später ist der f-Dreiklang als I. von f und als VI. von As aufgefaßt. Durch die Behandlung desselben Dreiklangs als II. von Es kommt der Satz wieder nach Es.

Nr. 44. Die hier angebrachten Modifikationen * haben kein Verlassen der Tonart zur Folge.

## § 9.

## Der Sextaccord.

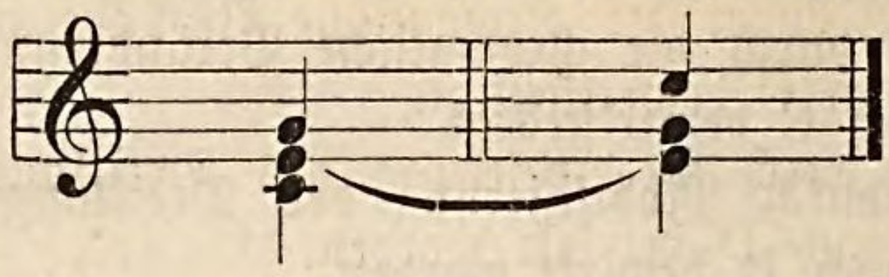
Alle Accorde, die den Grundton im Basse haben, nennt man Grund- oder Stammaccorde, während alle Harmonien, bei denen ein anderer Ton als der Grundton im Basse liegt, abgeleitete Accorde heißen.

Jeder Ton eines Grund-Accordes kann zum Baßton gemacht werden. Die so entstehenden Umgestaltungen der Stamm-Accorde nennt man Verwechslungen, Ableitungen, Versetzungen, Umkehrungen.

Da der Dreiklang außer dem Grundton noch aus zwei anderen Tönen, der Terz und Quinte, besteht, so muß er auch einer zweifachen Umkehrung fähig sein.

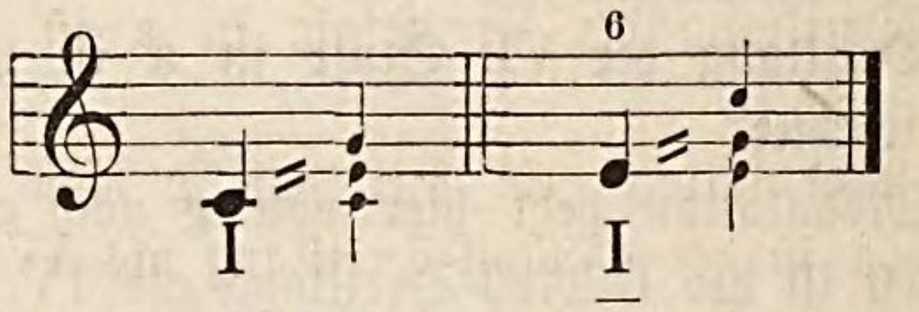
Die erste Versetzung oder Umkehrung des Dreiklangs besteht darin, daß man die Terz in den Baß legt:

Stammaccord. I. Umkehrung.



Der auf diese Weise entstandene neue Accord besteht aus: Baß-ton, Terz und Sexte und hat den Namen **Sextaccord.**

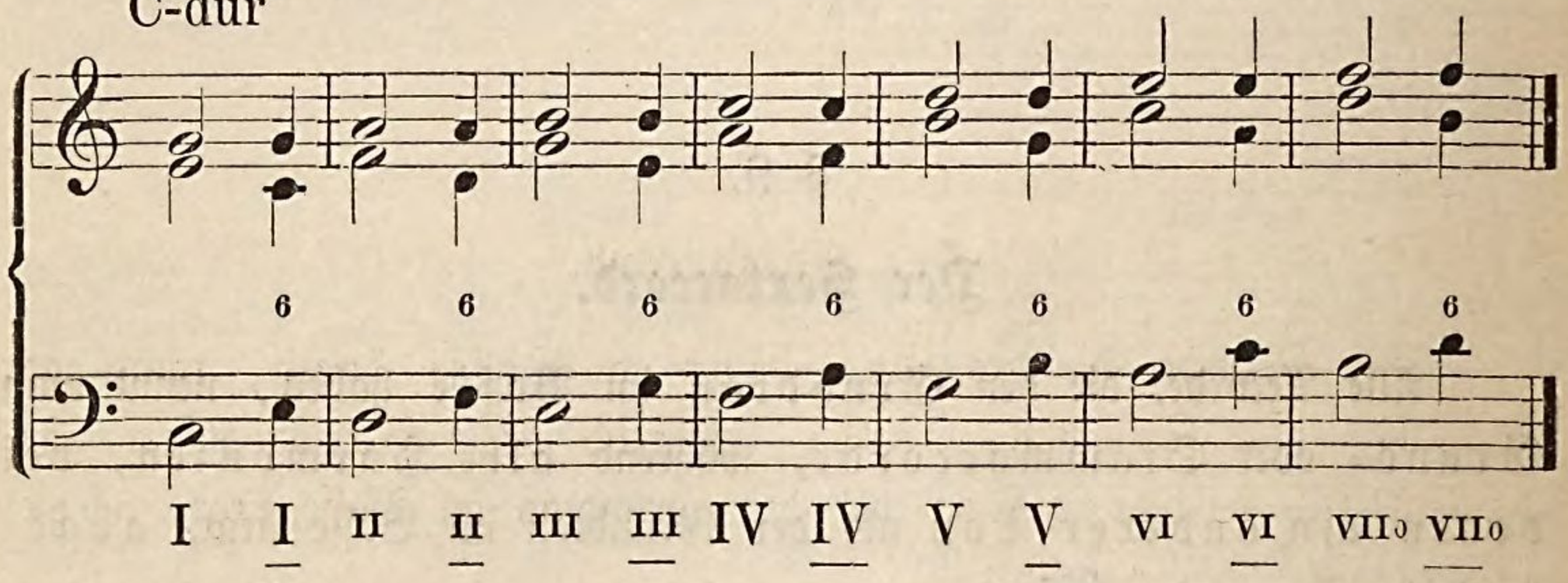
Der Sextaccord wird durch die Ziffer 6 über der Baßnote bezeichnet, sein Stammaccord durch die seinem Grundton entsprechende römische Ziffer. Letzterer aber wird ein Querstrich angefügt, wodurch die erste Umkehrung angedeutet ist. Z. B.:



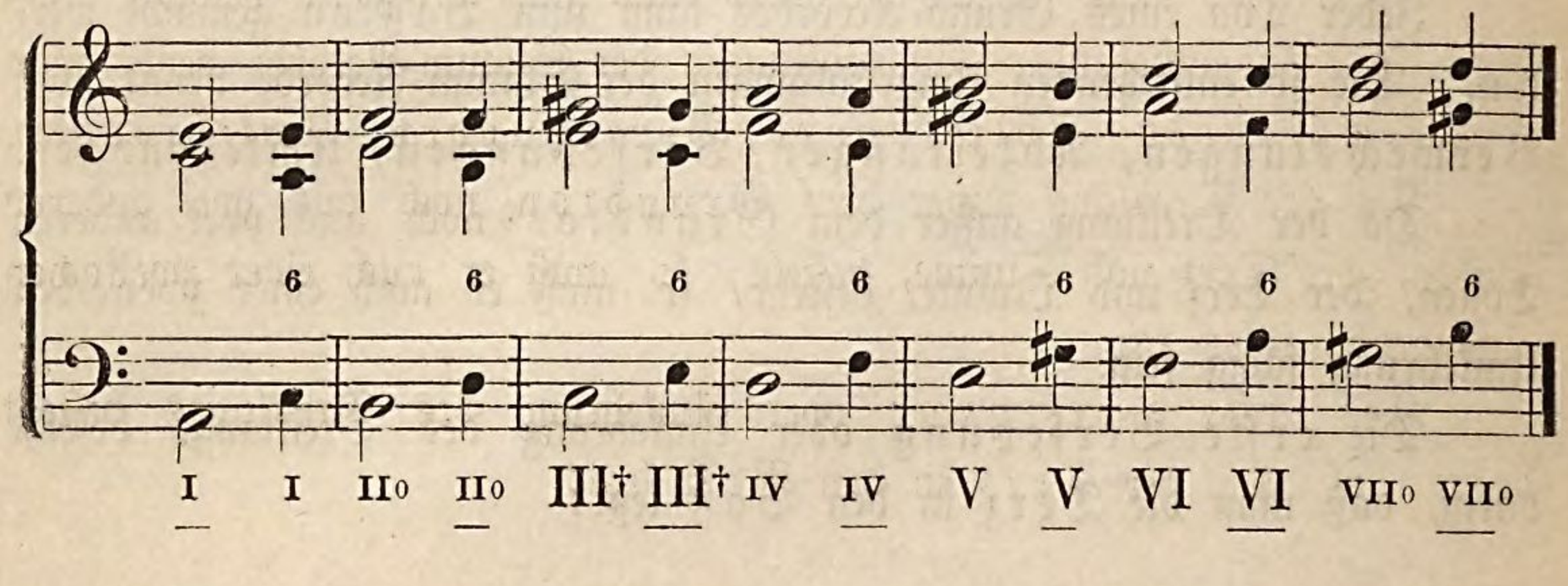

Da jeder Dreiklang zu einem Sextaccord umgestaltet werden kann, so muß es eben so vielerlei Sextaccorde als Dreiklänge geben. Wir unterscheiden in Dur dreierlei und in Moll viererlei Dreiklänge, demnach im Durgeschlecht auch dreierlei und im Mollgeschlecht viererlei Sextaccorde.

Die Dreiklänge der C-Dur-Tonleiter und die Dreiklänge der A-Moll-Tonleiter geben folgende Sextaccorde:

C-dur




A-moll



Die von Dur-Dreiklängen abstammenden Sextaccorde haben kleine Terz und kleine Sexte; s. I, IV, V in Dur und V, VI in Moll.

Alle von weichen oder Moll-Dreiklängen abgeleiteten Sextaccorde haben große Terz und große Sexte; s. II, III, VI in Dur und I und IV in Moll.

Von verminderten Dreiklängen erhält man Sextaccorde mit kleiner Terz und großer Sexte; s. VII° in Dur und II° und VII° in Moll.

Der übermäßige Dreiklang gibt einen Sextaccord mit großer Terz und kleiner Sexte.

Die abgeleiteten Accorde sind von ihren Stammaccorden inhaltlich nicht verschieden. Die Harmonie bleibt dieselbe, nur die äußere Erscheinung wird eine andere. So behält auch jeder einzelne Ton der Stammharmonie dieselbe Bedeutung in der Umkehrung. Der Umstand, daß das Intervallenverhältnis ein anderes wird, ist ohne besonderen Einfluß. In der Harmonie c, e, g bleibt c der Hauptton, ob er im Baß, oder in einer der Oberstimmen liegt; der Ton e deutet stets das Tongeschlecht an und ist deshalb unentbehrlich, während der Ton g auch im Sextaccord nicht gerade unbedingt notwendig erscheint.

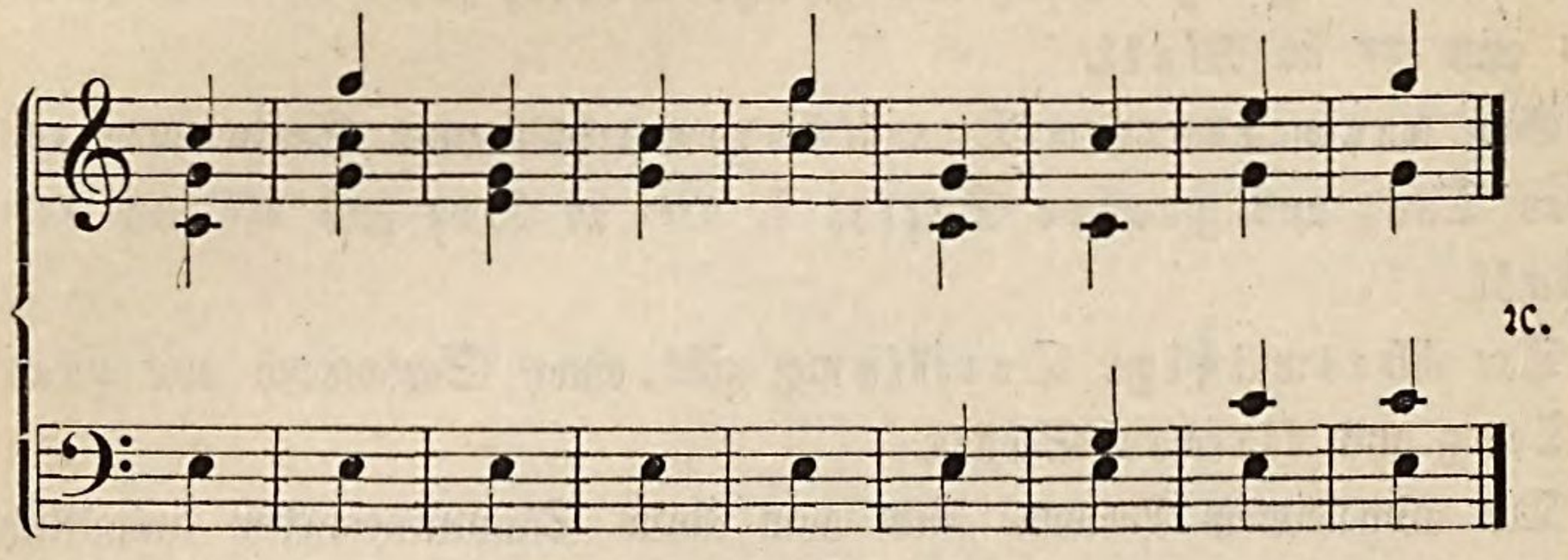
Bei Verbindung der abgeleiteten Accorde unter sich und mit den Stammaccorden bedarf es deshalb auch keiner neuen Regeln. Sie erfolgt ganz den Gesetzen der Stammaccorde gemäß.

Naheliegend ist, daß durch Anwendung der Accordversetzungen mehr Abwechslung in den harmonischen Gang kommt und daß die Stimmenführung eine fließendere wird. Als Schlußaccorde können sie nicht auftreten. Auch kann beim Sextaccord, wie beim Dreiklang, jedes Intervall in der Oberstimme liegen, und man unterscheidet dann eine Terzen-, Sexten- und Oktaven-Lage. Was über enge und zerstreute Harmonie beim Dreiklang gesagt wurde, findet auch hier Anwendung.

Da der Sextaccord an sich nur dreistimmig ist, so ist im vierstimmigen Satz bei seiner Verwendung die Verdopplung eines Tones geboten. Am besten eignet sich hiezu der Grundton, die Sexte des Sextaccordes. Der Baßton, die ursprüngliche Terz und die Terz, die Quinte des Stammaccordes, sollen nur dann verdoppelt werden, wenn die Stimmenführung es erfordert. Der Leiteton, die Terz des Dominantdreiklangs oder der Baßton des von der V. Stufe

abgeleiteten Sextaccordes darf als „strebender Ton“ nicht verdoppelt werden.

Nach dem Gesagten kann der Sextaccord in folgenden Gestaltungen vorkommen:



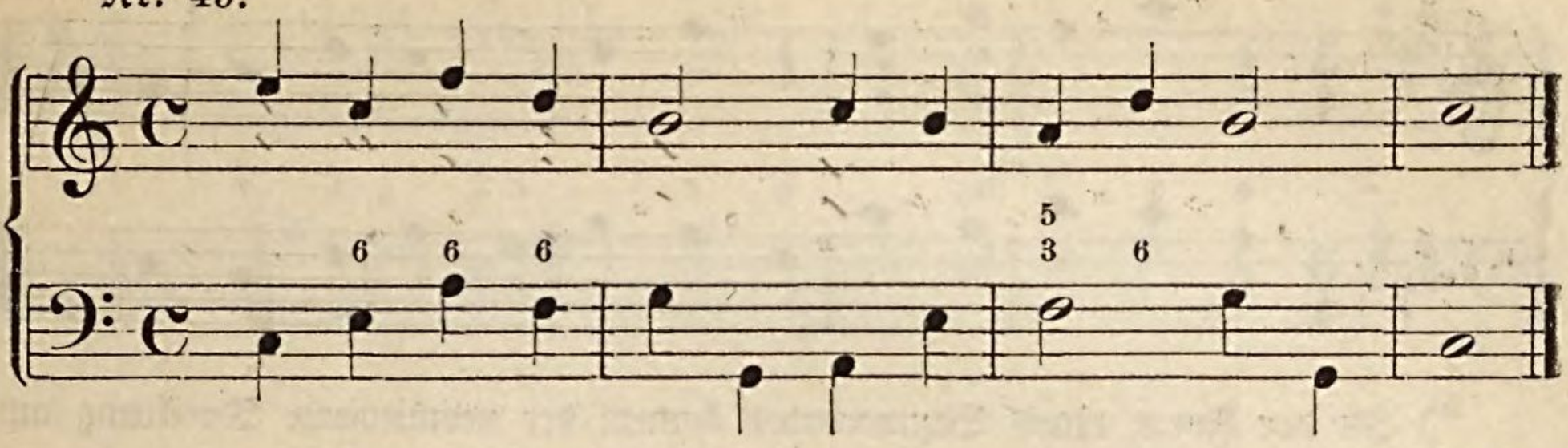

Aufgaben:

1. Die Dreiklänge sämtlicher Dur- und Moll-Tonarten sind, wie oben die der C-Dur und A-Moll-Tonart, in Sextaccorde zu verwandeln!
2. Die Sextaccorde von A-Dur, A-Moll, B-Dur, D-Moll sind durch Verdopplung der Sexte vierstimmig zu machen!
3. Die von Dur-Dreiklängen abstammenden Sextaccorde in E-Moll, F-Dur, D-Dur, Es-Dur sind mit verdoppelter Terz vierstimmig niederzuschreiben!
4. Die von Moll-Dreiklängen herkommenden Sextaccorde in Fis-Moll, G-Dur, E-Dur, As-Dur sind durch Verdopplung des Baßtons vierstimmig zu machen!
5. Welchen Tonarten können die Sextaccorde e, g, c — c, e, a — d, f, h — e, gis, c angehören?
6. Wie heißen die Sextaccorde der 5. Stufe in C-Dur und D-Moll, der 4. Stufe in A-Dur und G-Moll, der 2. Stufe in F-Moll und F-Dur, der 7. Stufe in C-Dur und A Moll, der 3. Stufe in Cis-Moll und G-Dur, und welchen anderen Tonarten können dieselben noch angehören?
7. In welch verschiedenen Gestalten kann der Sextaccord der 3. Stufe in C-Dur und Fis-Dur vorkommen?
8. Die Töne E, B, Fis, D sind als Baßtöne von Sextaccorden mit kleiner Terz und Sexte zu betrachten; die Sextaccorde sind mit ihren Stammaccorden niederzuschreiben!
9. In welchen Tonarten sind folgende Sextaccorde zu finden: fis, ais, dis — es, g, c — dis, fis, h — g, h, e — f, as, d — a, cis, f?
10. Welches Intervallenverhältnis haben die Sextaccorde der 3. und 4. Stufe in Dur, der 6. und 7. Stufe in Moll?

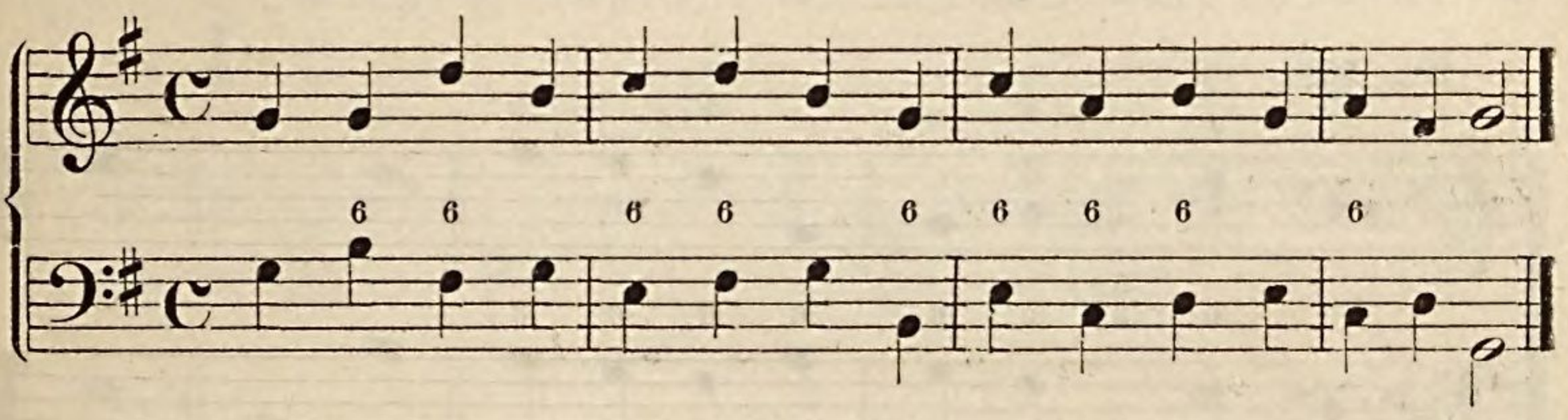
Die Anwendung der Sextaccorde in harmonischen Sätzen läßt sich am besten an solchen selber ersehen. Wir lassen deshalb eine Anzahl, wenn auch nur kleiner harmonischer Sätze folgen. Dieselben sind vierstimmig in mehreren Tonarten einzuspielen und schriftlich auszuarbeiten!

## Dur:

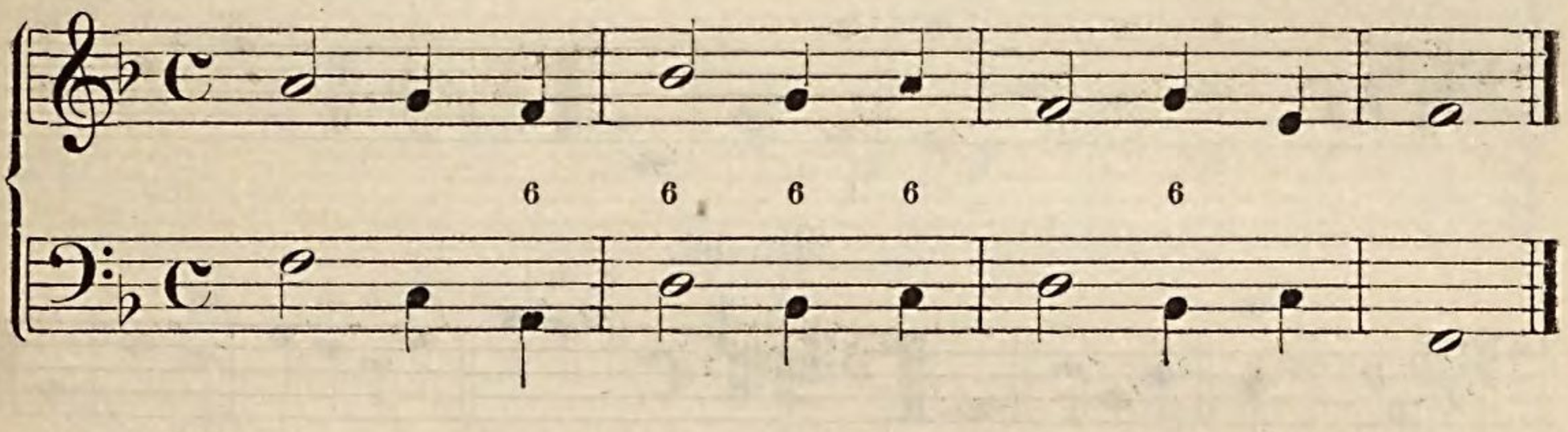
Nr. 45.



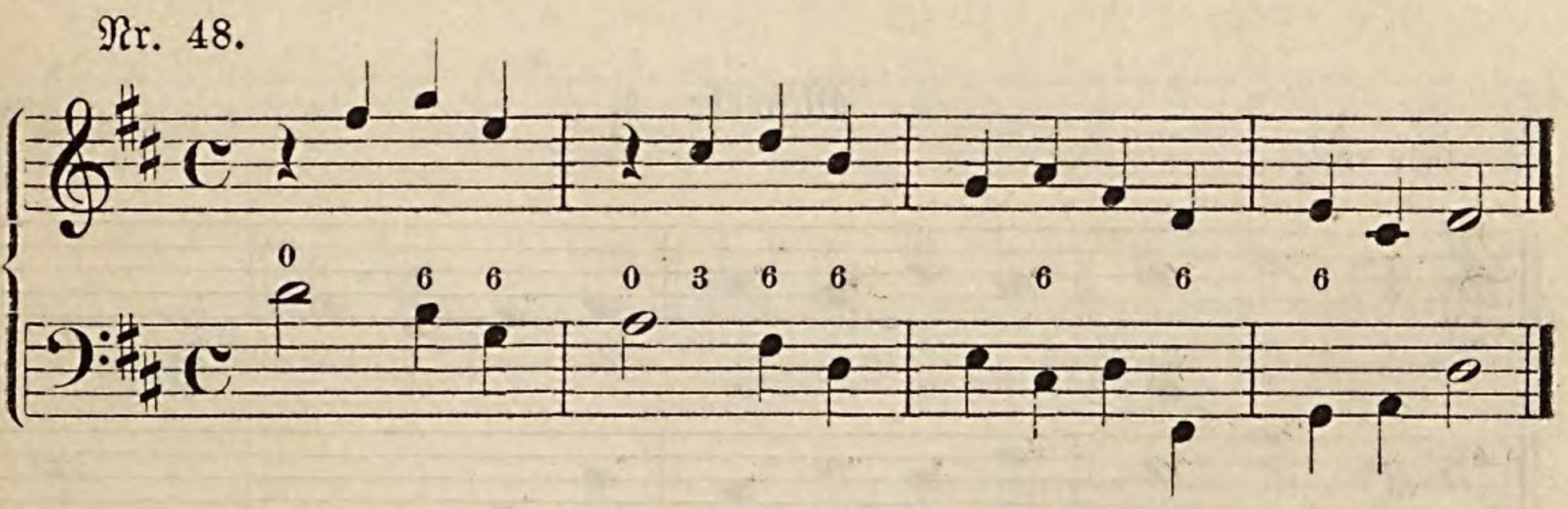
Nr. 46.



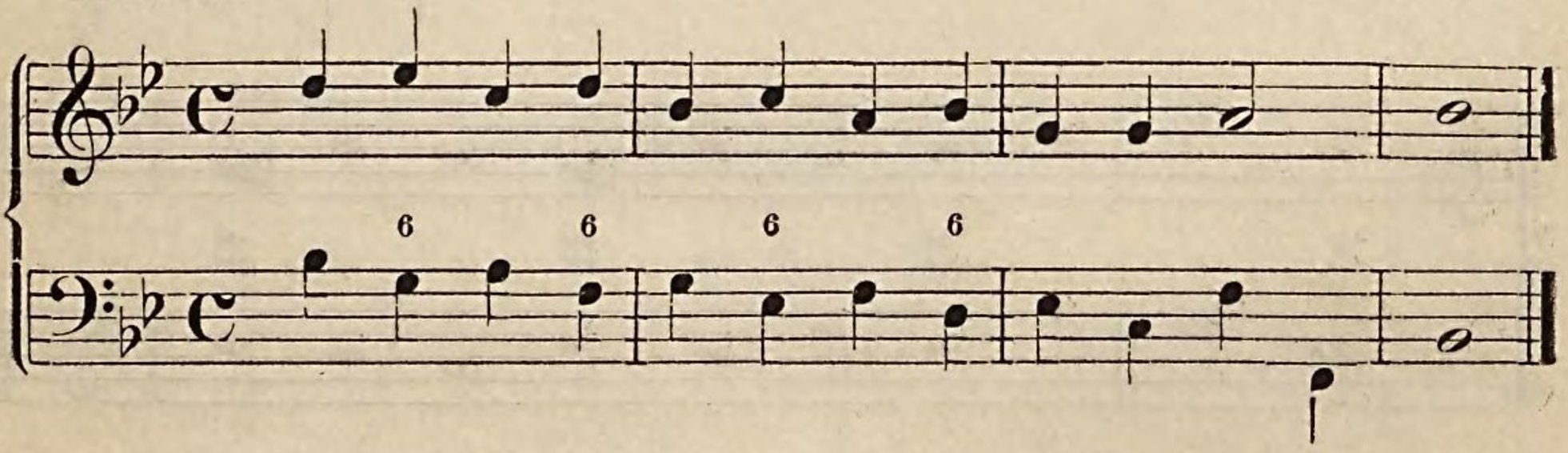
Nr. 47.



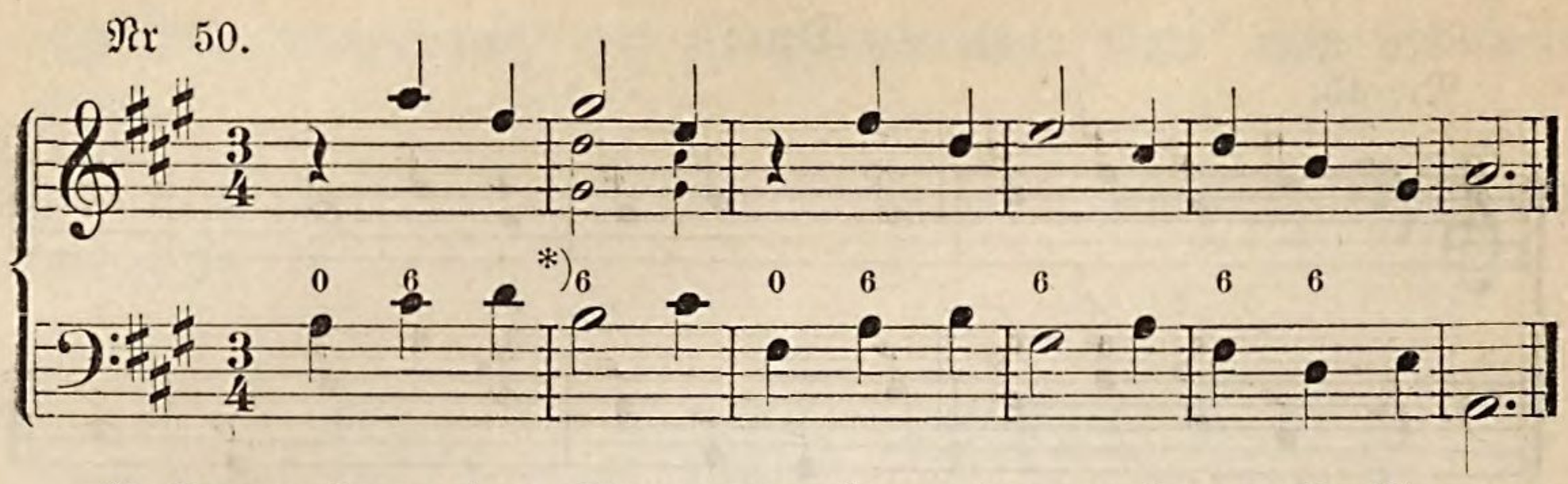
Nr. 48.



Nr. 49.

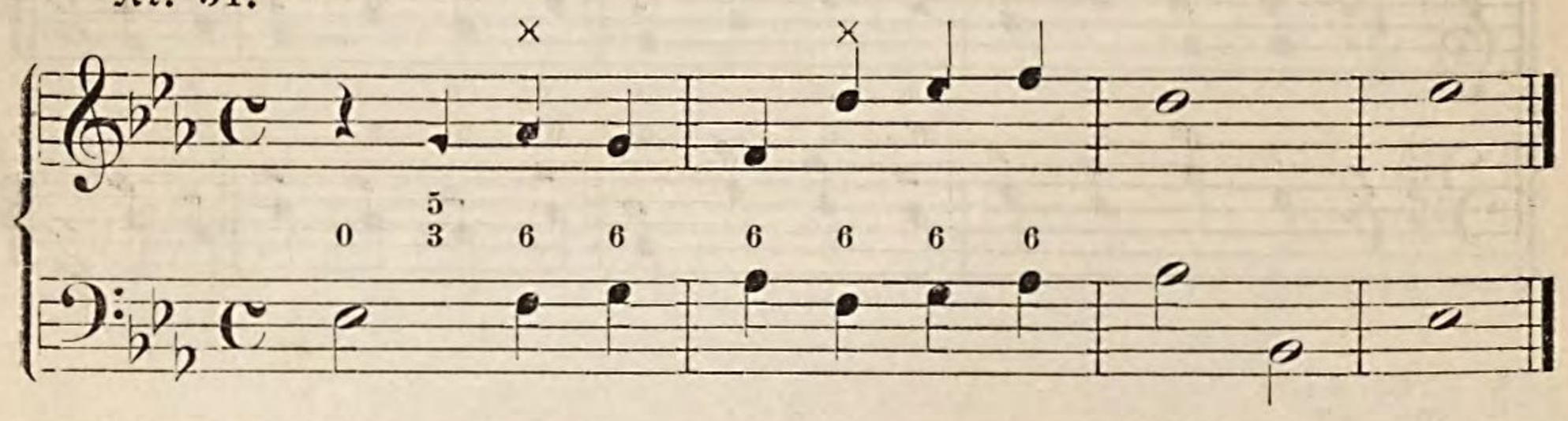


Nr 50.

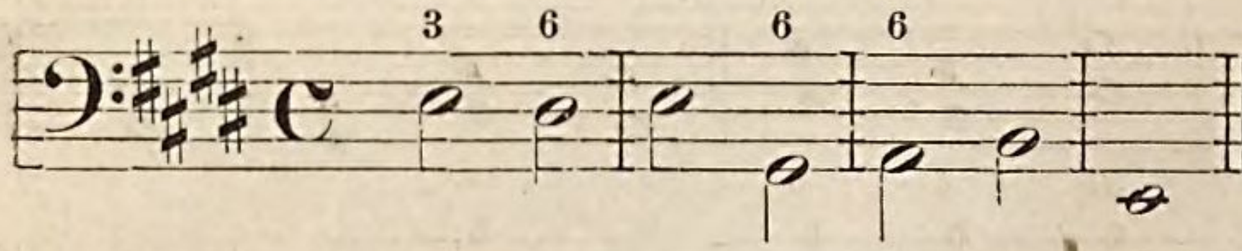


*) In der Form eines Sextaccordes kommt der verminderte Dreiklang am häufigsten vor. Der Grundton darf dann nicht verdoppelt werden, wenn die Harmonie der I. Stufe folgt, weil er in diesem Fall Leiteton ist.

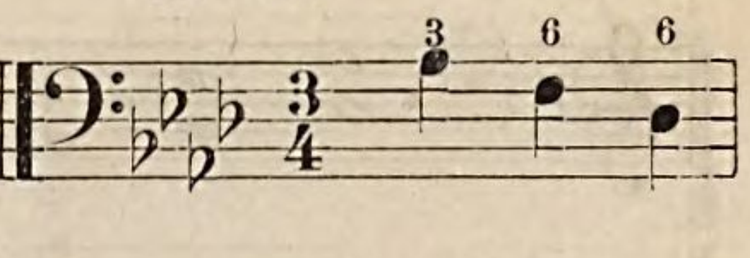
Nr. 51.



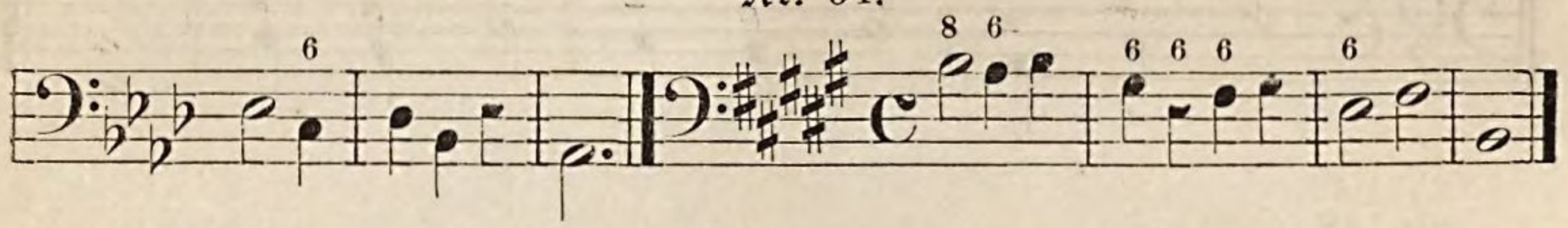
Nr. 52.



Nr. 53.

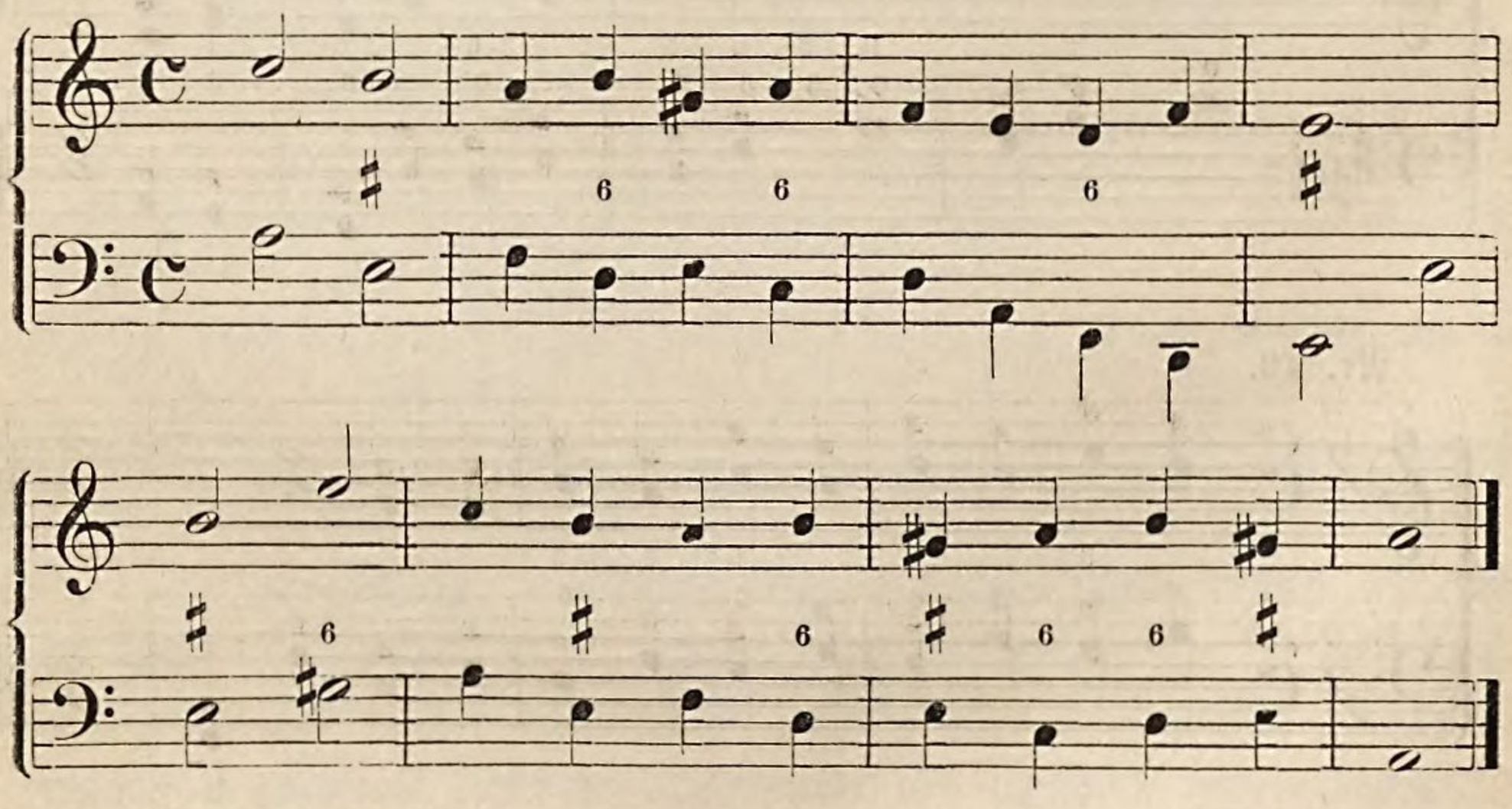


Nr. 54.

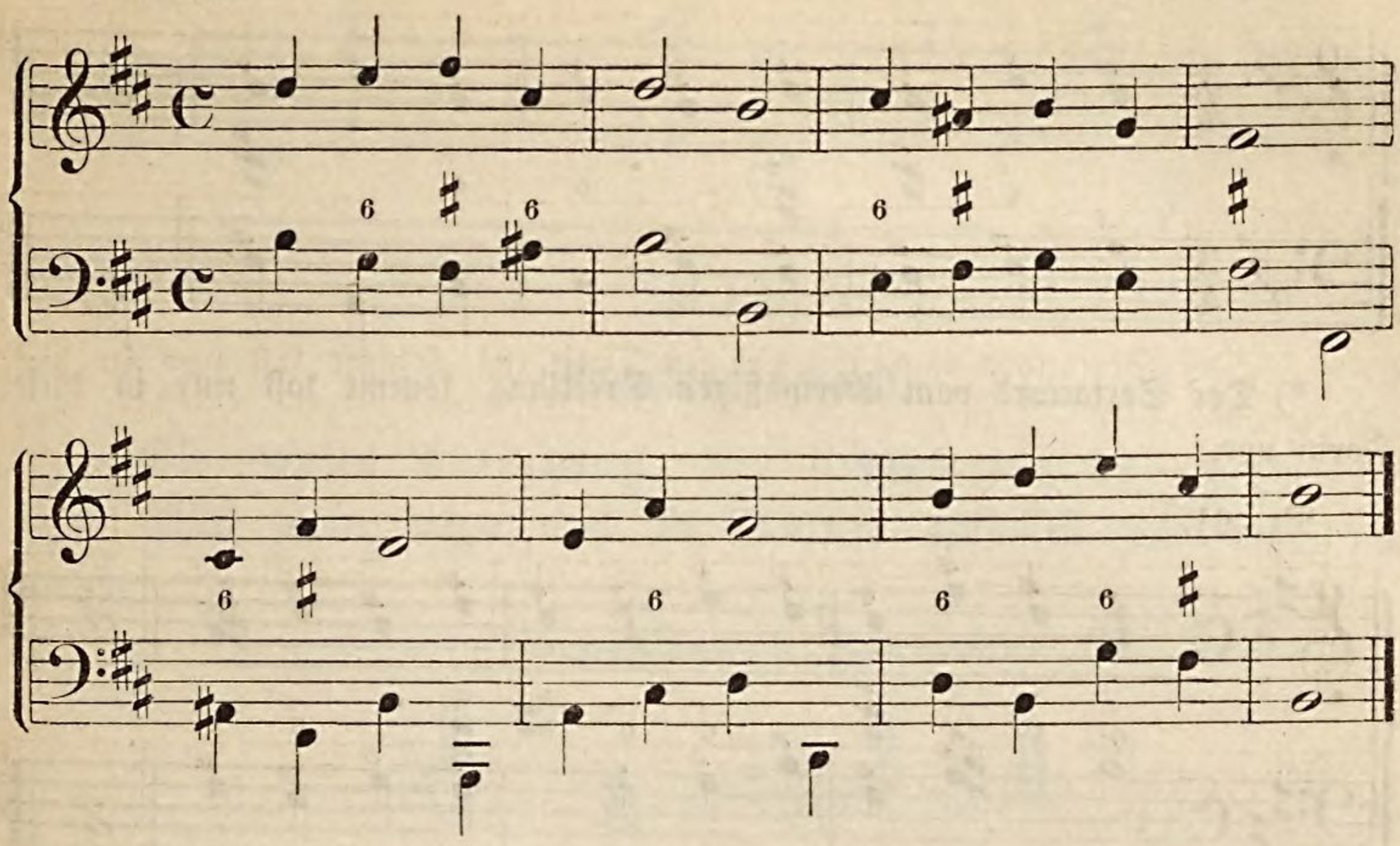


Moll:

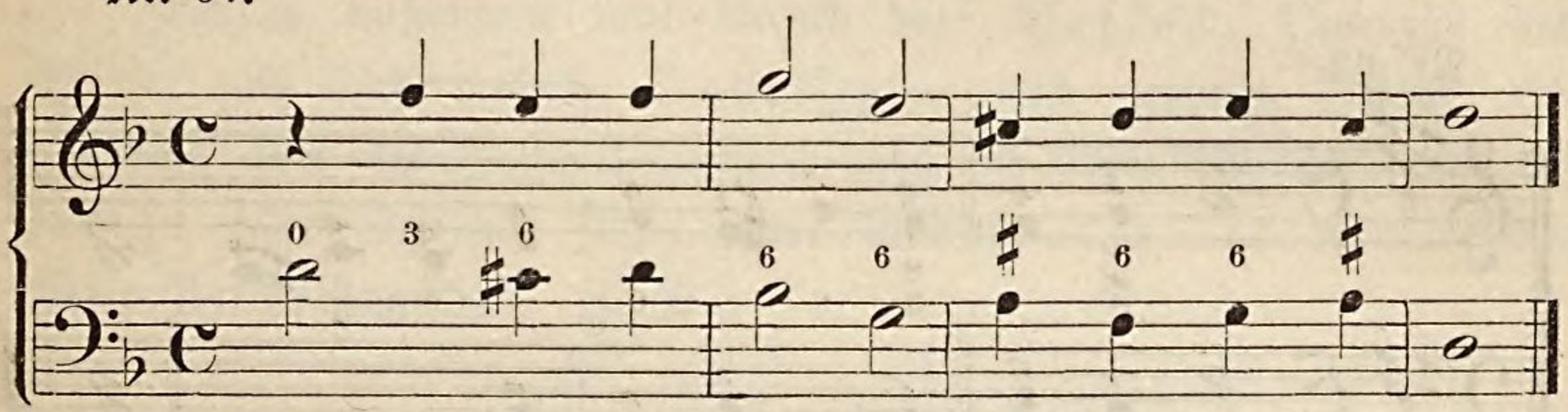
Nr. 55.



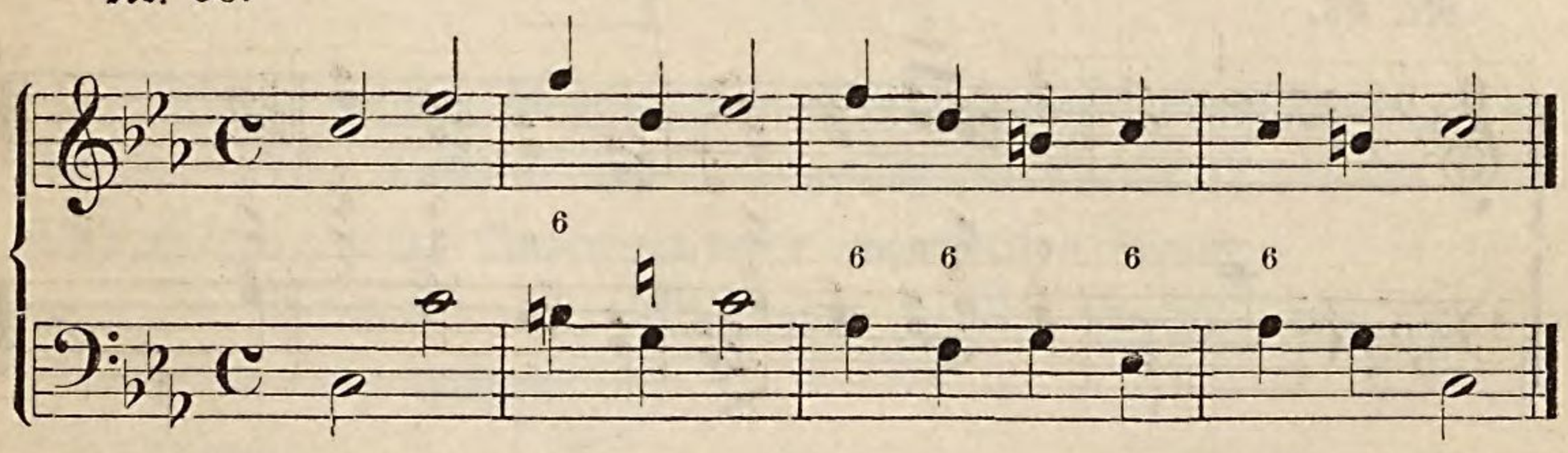
Nr. 56.



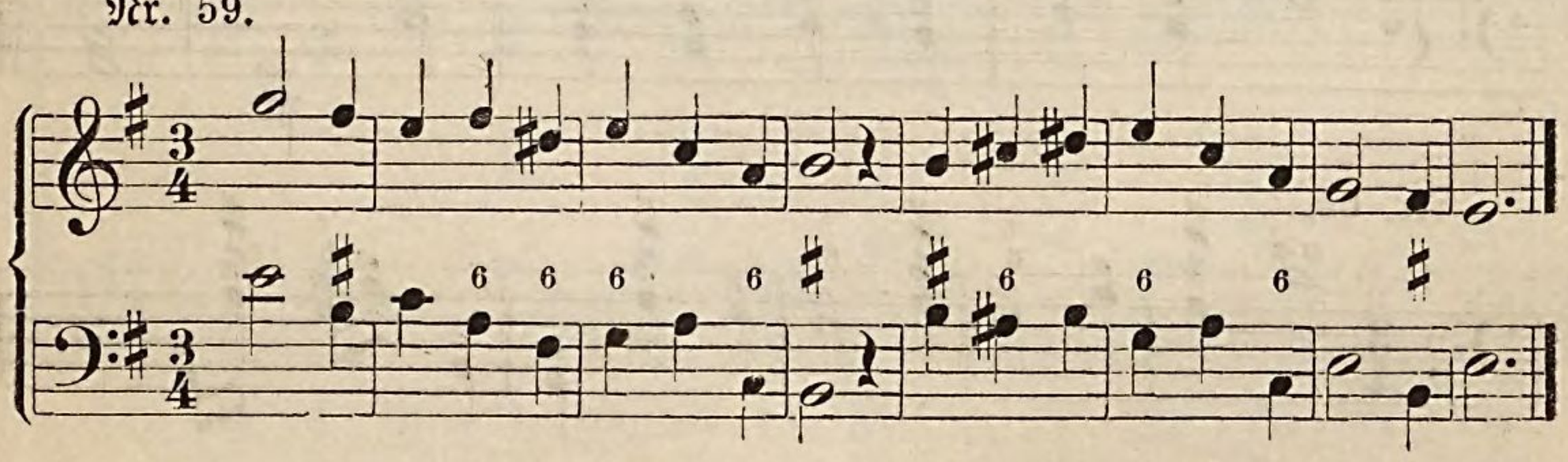
Nr. 57.



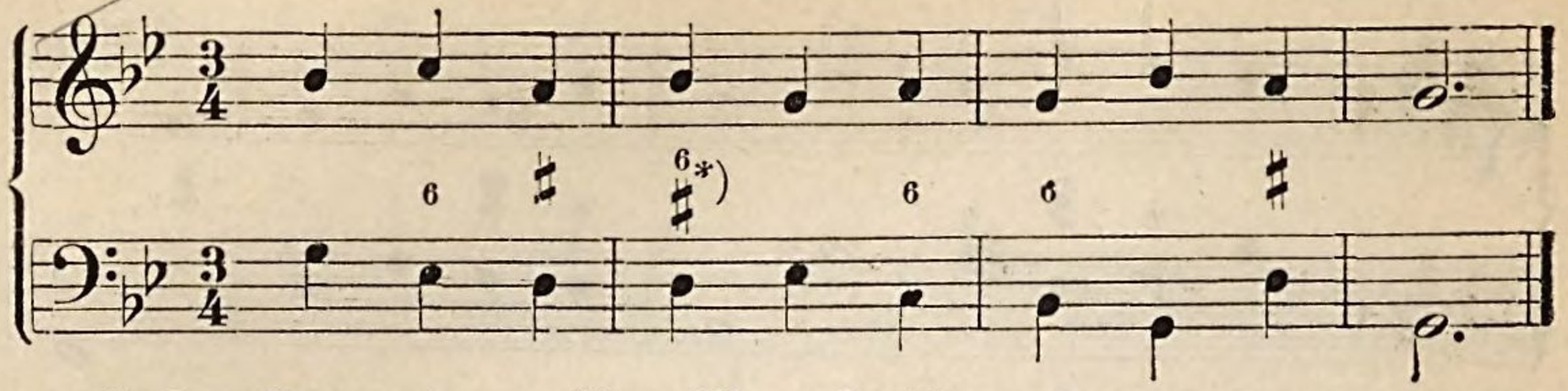
Nr. 58.



Nr. 59.

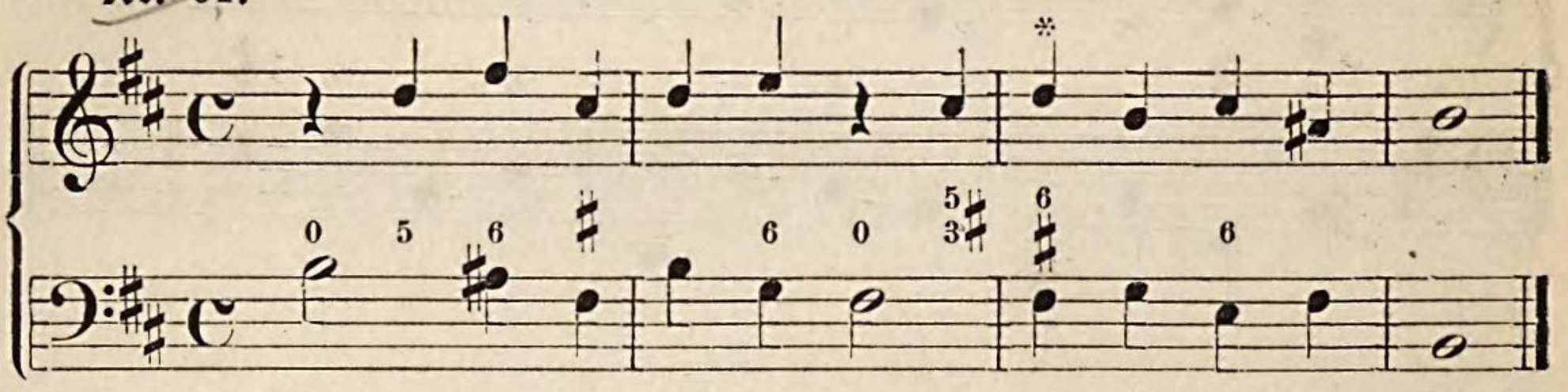


Nr. 60.

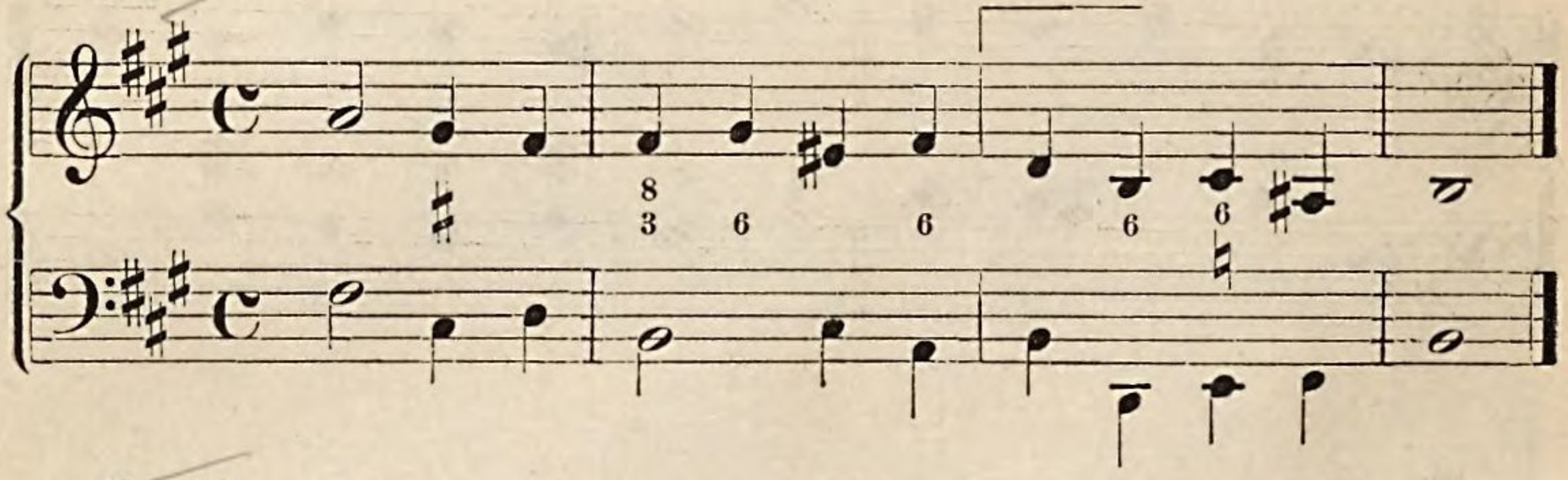


*) Der Sextaccord vom übermäßigen Dreiklang kommt fast nur in dieser Form vor.

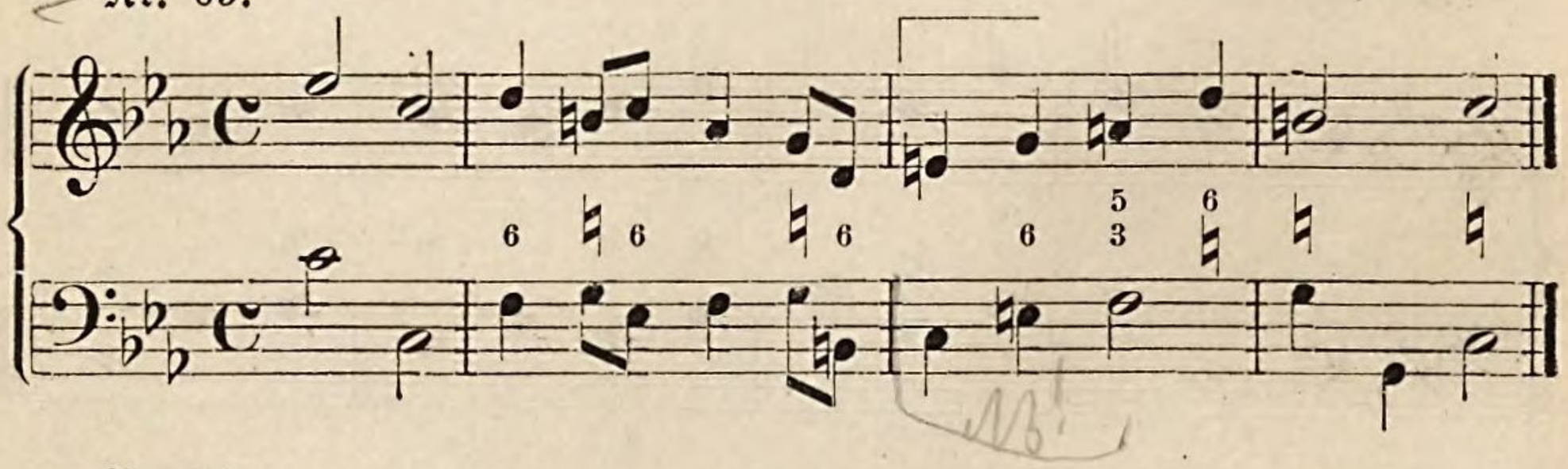
Nr. 61.



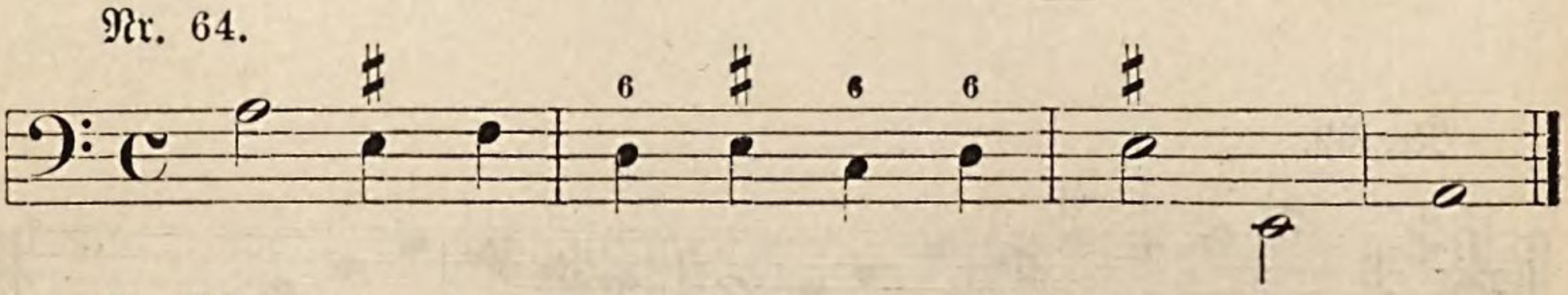
Nr. 62.



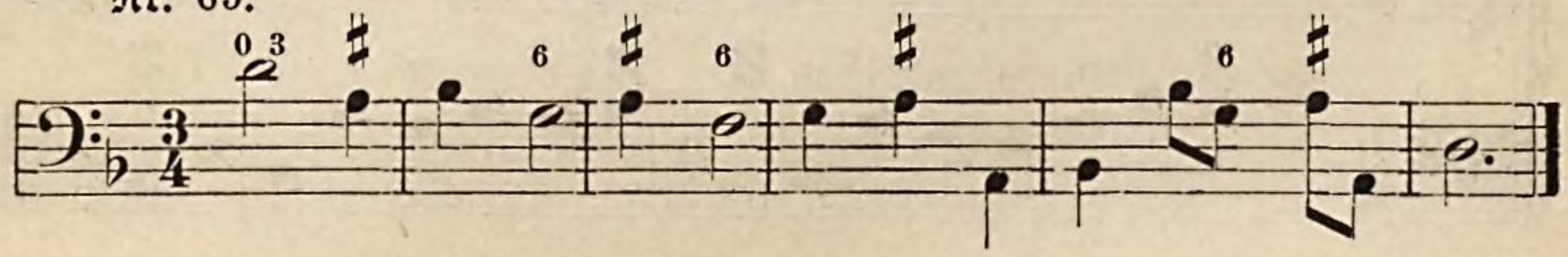
Nr. 63.



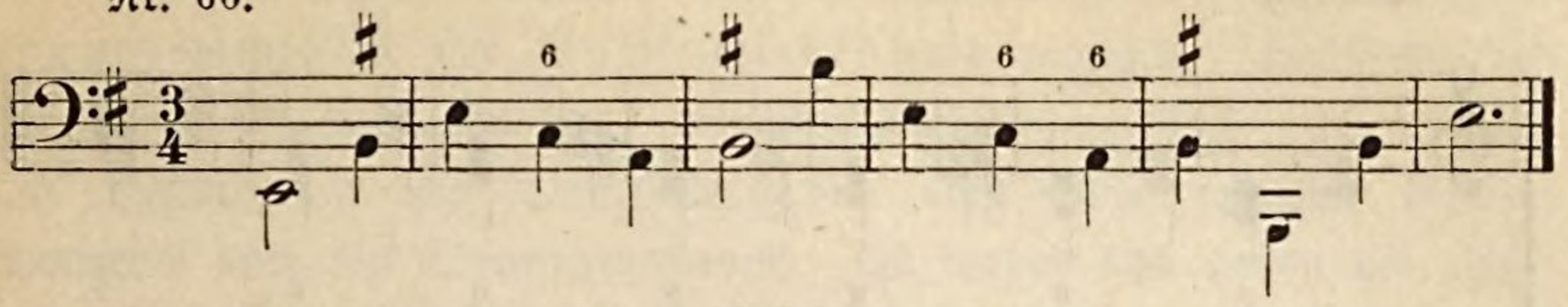
Nr. 64.



Nr. 65.



Nr. 66.

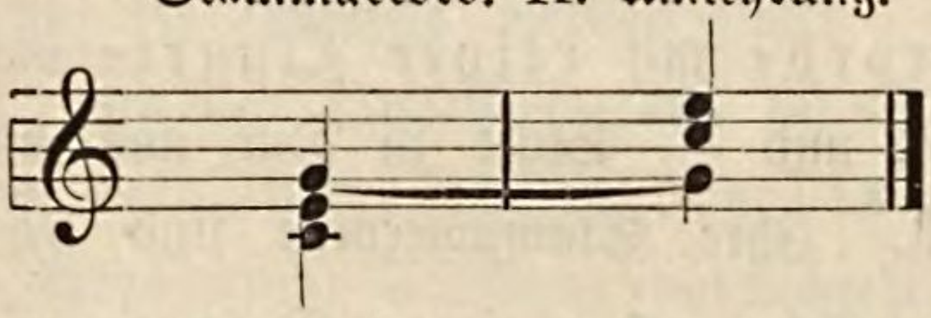


## § 10.

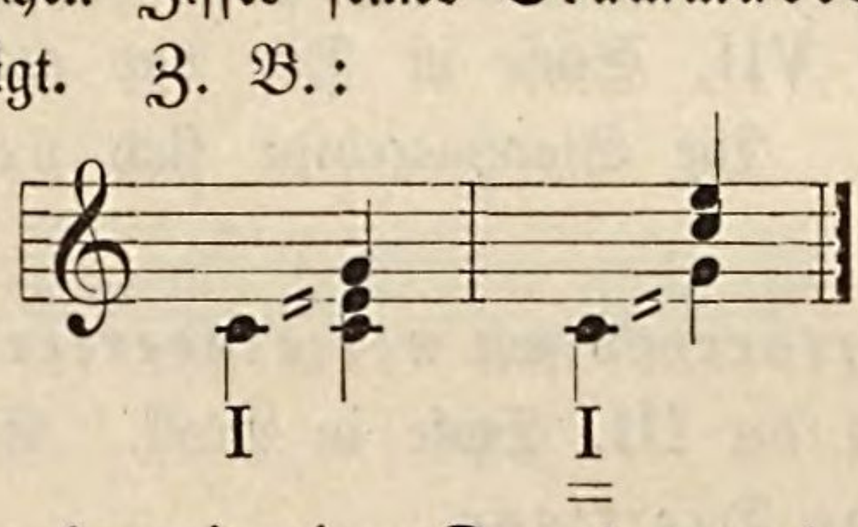
## Quartsextaccord.

Die zweite Ableitung oder Umkehrung des Dreiklanges erhält man, wenn man die Quinte desselben zum Baßtone macht:

Stammaccord. II. Umkehrung.



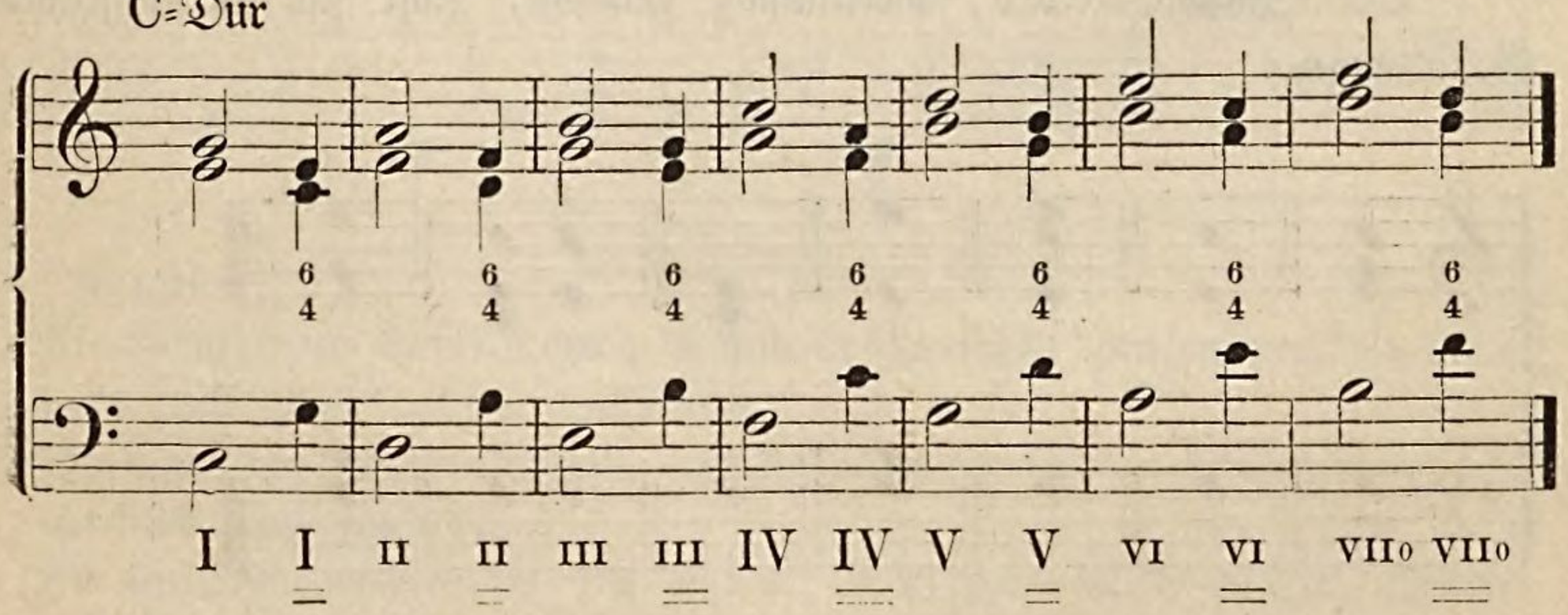
Der so entstandene neue Accord hat: Baßton, Quarte und Sexte und wird deshalb Quartsextaccord genannt. Seine Bezeichnung über der Baßnote geschieht durch die übereinandergestellten Ziffern $\frac{6}{4}$. Der römischen Ziffer seines Stammaccordes werden zwei Querstriche angefügt. Z. B.:



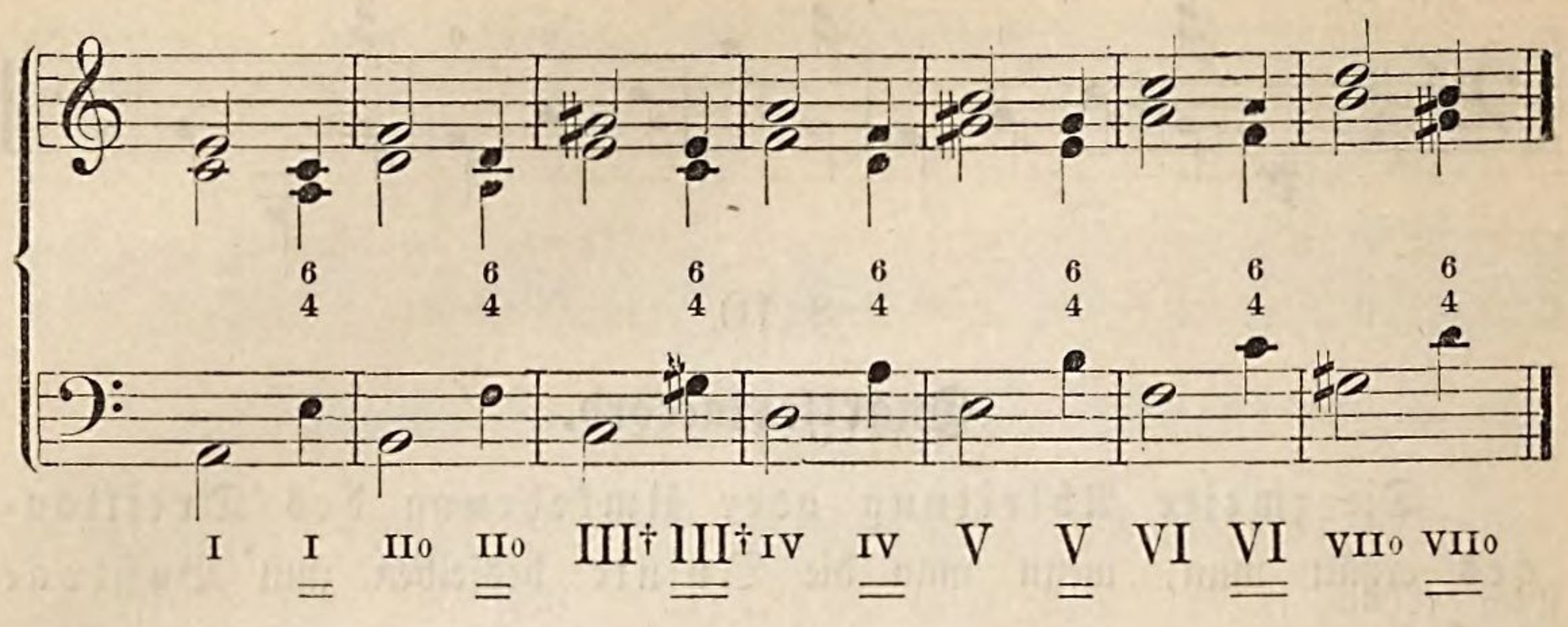

Jeder Dreiklang kann in einen Quartsextaccord umgewandelt werden, und wir müssen deshalb auch im Durgeschlechte dreierlei und im Mollgeschlechte viererlei Quartsextaccorde unterscheiden können.

Die Dreiklänge von C-Dur und A-Moll werden, wie folgt, zu Quartsextaccorden umgestaltet:

C-Dur



A-Moll

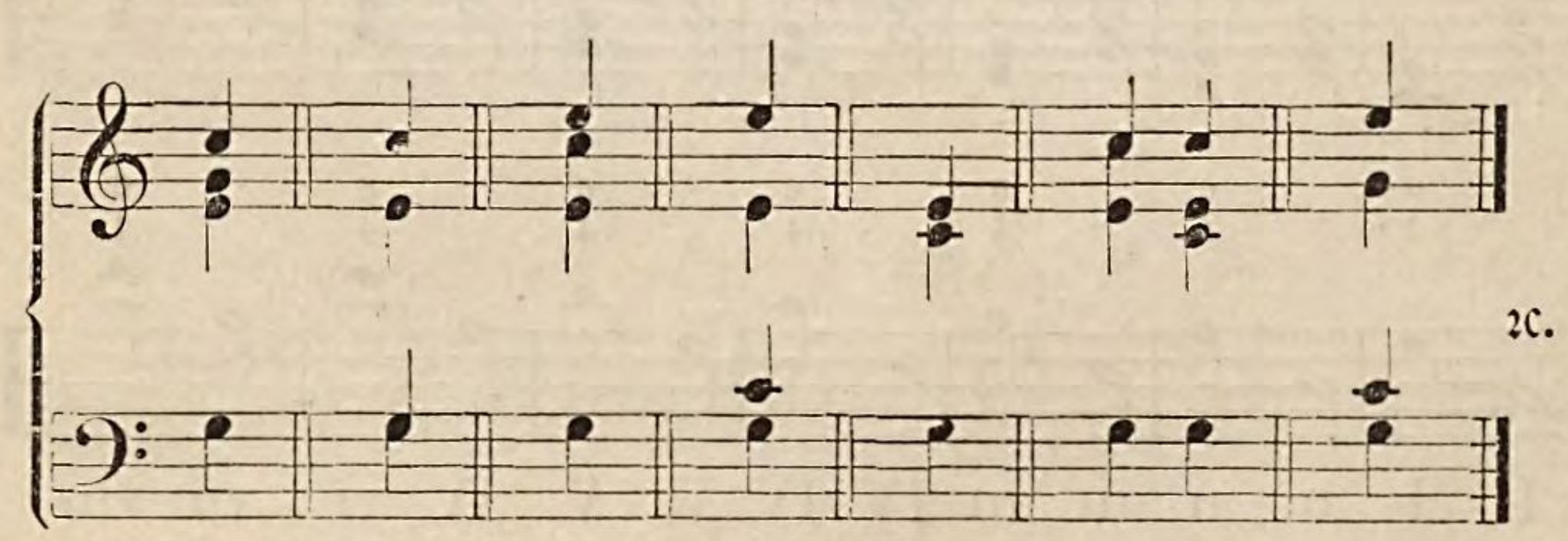



Wir finden hier:

1. Quartsextaccorde mit reiner Quarte und großer Sexte auf der I., IV. und V. Stufe in Dur und auf der V. und VI. Stufe in Moll. Ihre Stammaccorde sind harte Dreiklänge.
2. Quartsextaccorde mit reiner Quarte und kleiner Sexte auf der II., III. und VI. Stufe in Dur und auf der I. und IV. Stufe in Moll. Ihre Stammaccorde sind weiche Dreiklänge.
3. Quartsextaccorde mit übermäßiger Quarte und großer Sexte auf der VII. Stufe in Dur und auf der II. und VII. Stufe in Moll. Die Stammaccorde sind verminderte Dreiklänge.
4. Einen Quartsextaccord mit verminderter Quarte und kleiner Sexte auf der III. Stufe in Moll. Sein Stammaccord ist der übermäßige Dreiklang.

Jedes Intervall des Quartsextaccordes kann verdoppelt werden; doch eignet sich die Quinte des Stammaccordes, hier der Baßton, am besten hiezu. Daß der Leiteton nicht verdoppelt werden darf, wird wiederholt erwähnt.

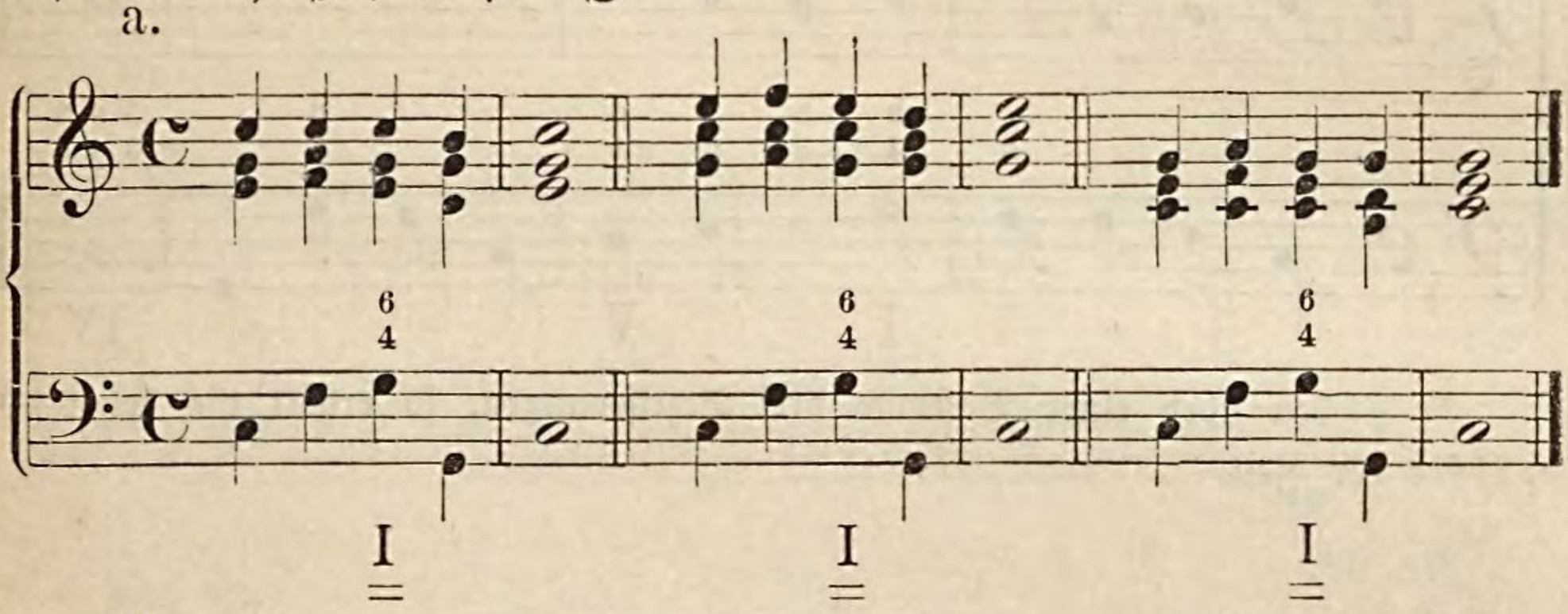
Der Quartsextaccord, vierstimmig gemacht, zeigt sich in folgenden Gestaltungen:



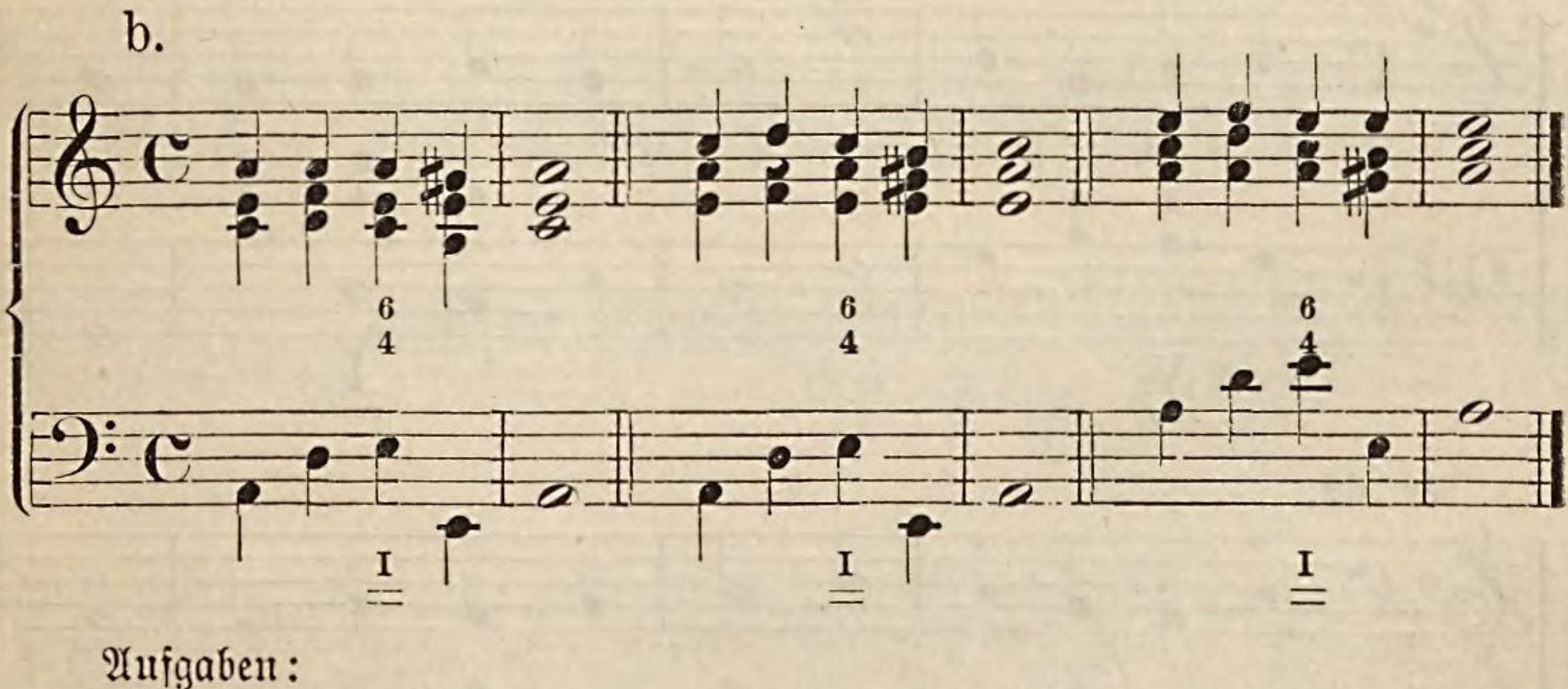
Dem häufigeren Gebrauch des Quartsextaccordes steht die ihm eigene Unbestimmtheit und Unentschiedenheit entgegen. Während die Dreiklänge sich durch ihre Kraft und Bestimmtheit bemerklich machen, fehlt den Sextaccorden und Quartsextaccorden mehr oder weniger beides, namentlich aber den Quartsextaccorden. Es kommt dies davon her, daß beim Quartsextaccord der unbedeutendste Intervallenton des Dreiklanges, die Quinte, im Basse liegt; infolge dessen tritt der Baßton zu wenig hervor. Dem ganzen Accord fehlt der sichere Halt, die feste Grundlage. Durch Verdoppelung des Baßtones wird diesem Mangel teilweise abgeholfen. Die Unselbständigkeit des Quartsextaccordes läßt auch die sprungweise Fortführung seines Baßtones als nicht empfehlenswert erscheinen, namentlich, wenn er auf ein schlechtes Taktteil fällt!

Sehr oft findet man den Quartsextaccord bei Schlußbildungen und zwar ist es immer der Quartsextaccord des tonischen Dreiklangs, der dem Oberdominant-Dreiklang vorausgeht und unverkennbar auf den Schluß hinweist. Z. B.:

a.




b.




Aufgaben:

1. Die vorstehenden Beispiele unter a sind in sämtlichen Durtonarten, die unter b in allen Molltonarten einzuspielen!
2. Die Dreiklänge sämtlicher Dur- und Molltonarten sind zu Quartsextaccorden schriftlich umzugestalten!
3. An den Quartsextaccorden von D-Dur, A-Moll, G-Moll, F-Dur, E-Dur,

Es-Dur ist zu zeigen, wie sie durch Verdopplung des Baßtons und dann durch die Verdopplung der Quarte vierstimmig gemacht werden!

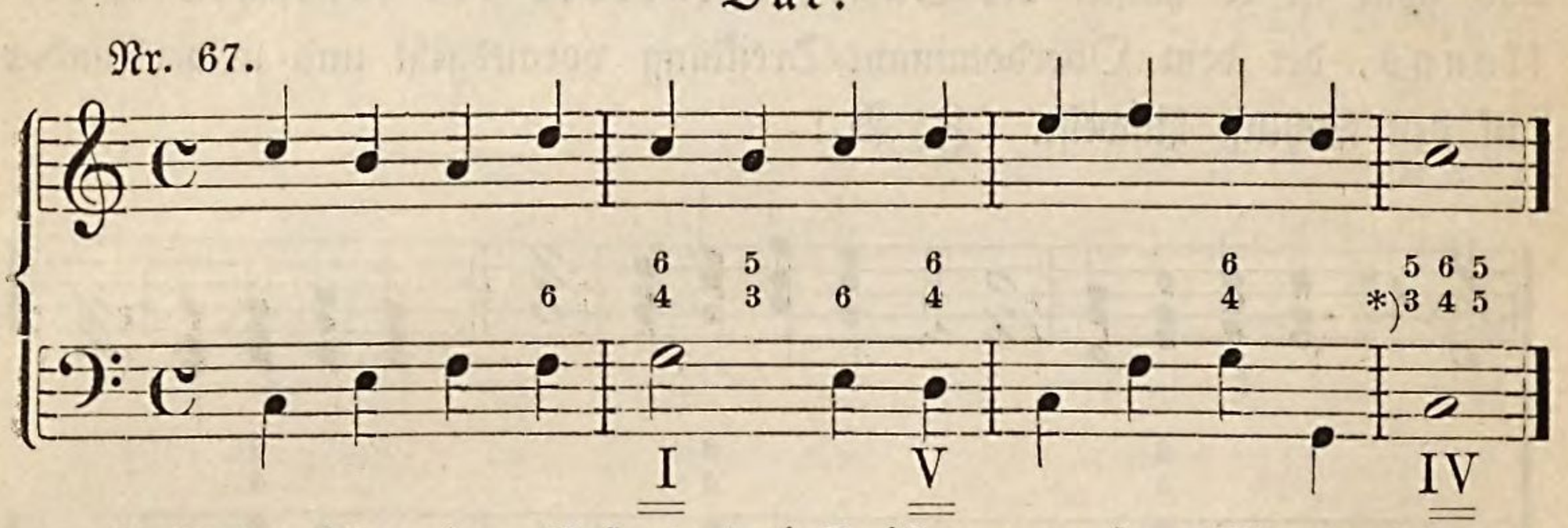
4. Welches sind die Quartsextaccorde der III. Stufe in F-Dur und D-Dur, der V. und VI. Stufe in A-Moll und D-Moll, der II. und VII. Stufe in C-Moll und der III. Stufe in A-Moll, und welchen anderen Tonarten können dieselben angehören?
5. In welchen Tonarten und auf welchen Stufen finden sich folgende Quartsextaccorde: g, c, e — a, d, f — fis, h, d, — f, h, d — fis, b, d und g, c, es?

---

In welcher Weise die Quartsextaccorde in harmonischen Sätzen zur Anwendung kommen, läßt sich aus nachfolgenden Beispielen ersehen, die vierstimmig in mehreren Tonarten einzuüben und schriftlich auszuarbeiten sind!

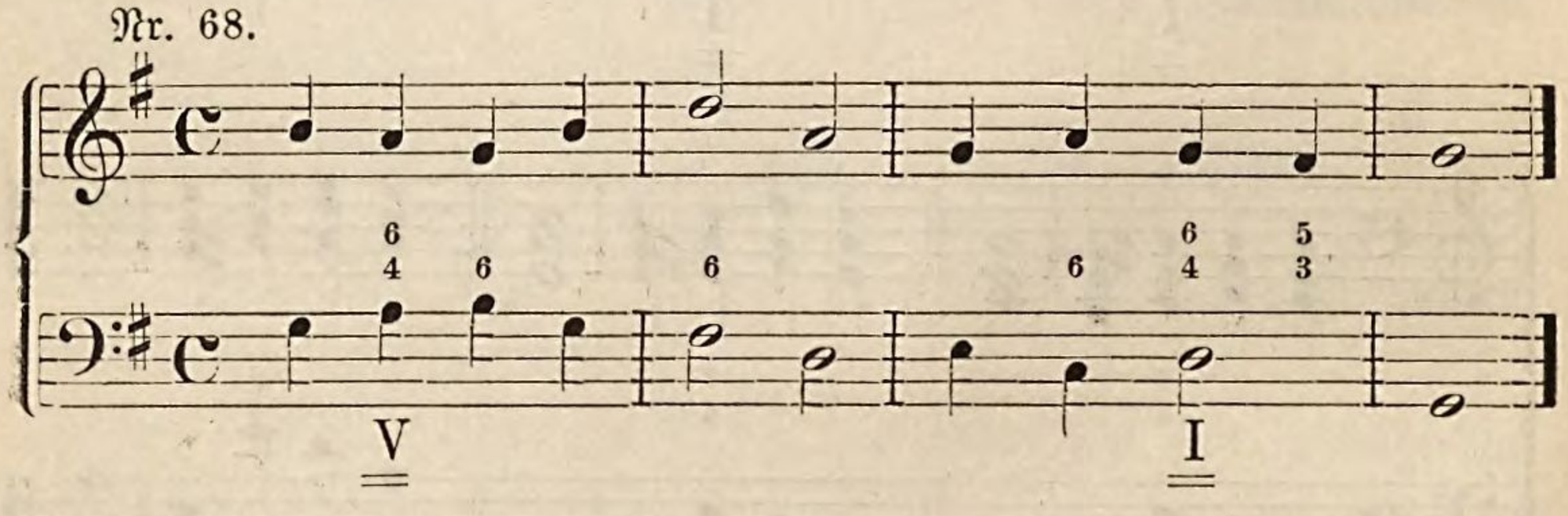
Dur:

Nr. 67.

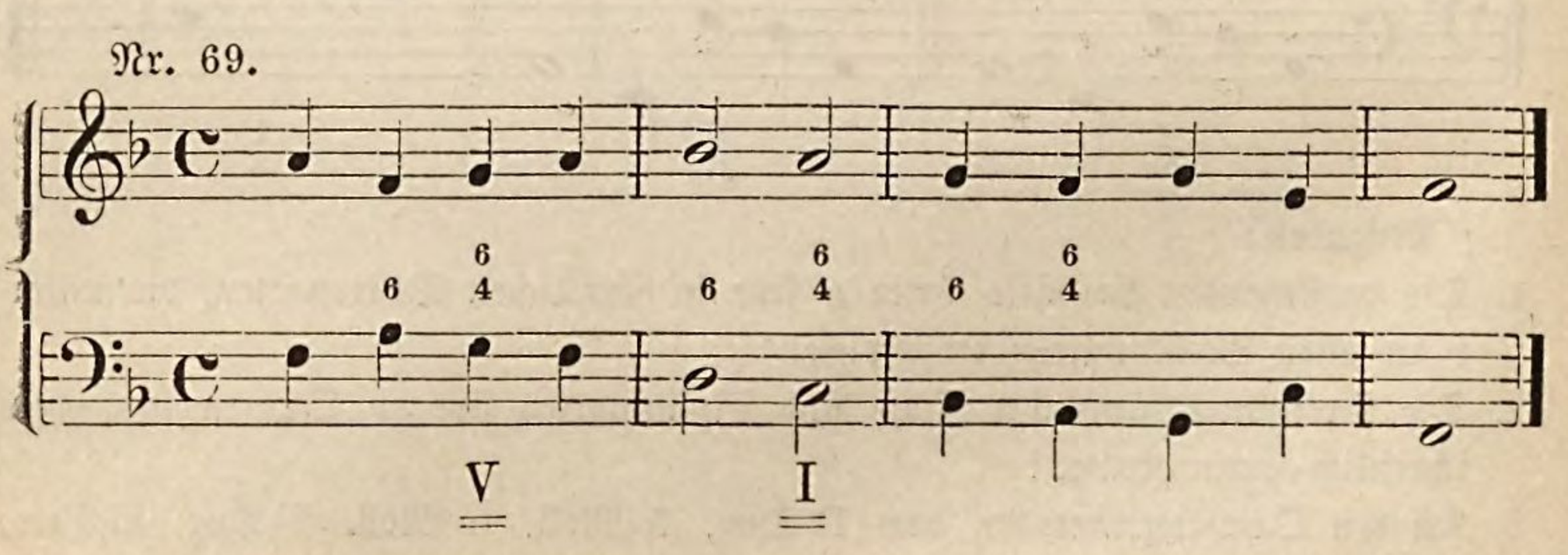



*) Stehen über einer Baßnote drei Bezifferungen, so erhält die letzte die Hälfte der Zeit.

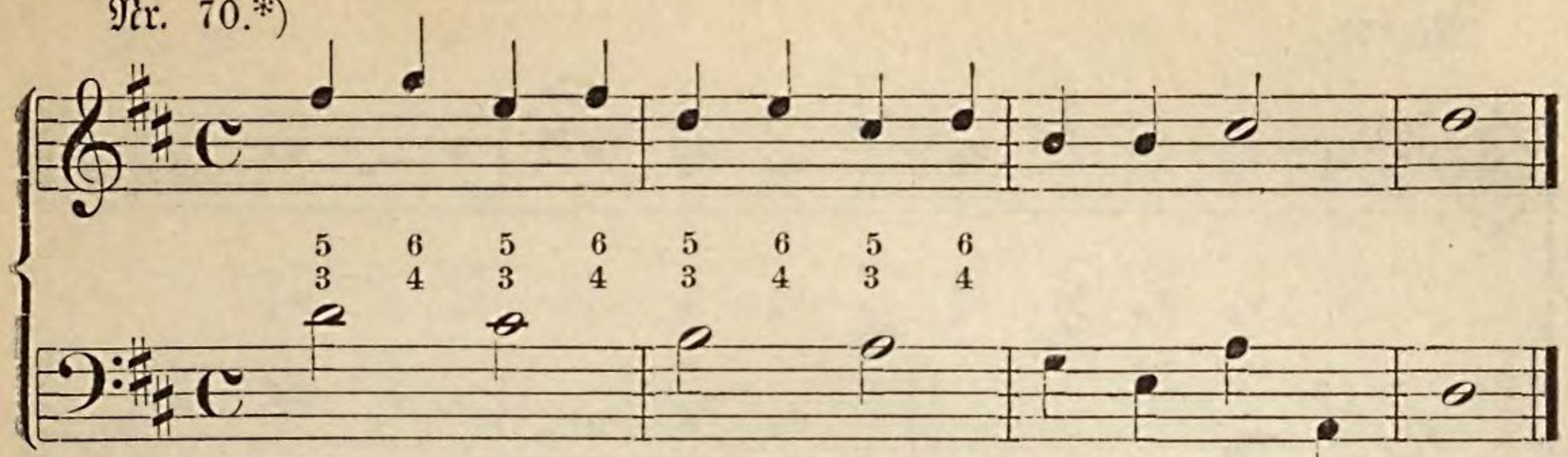
Nr. 68.




Nr. 69.

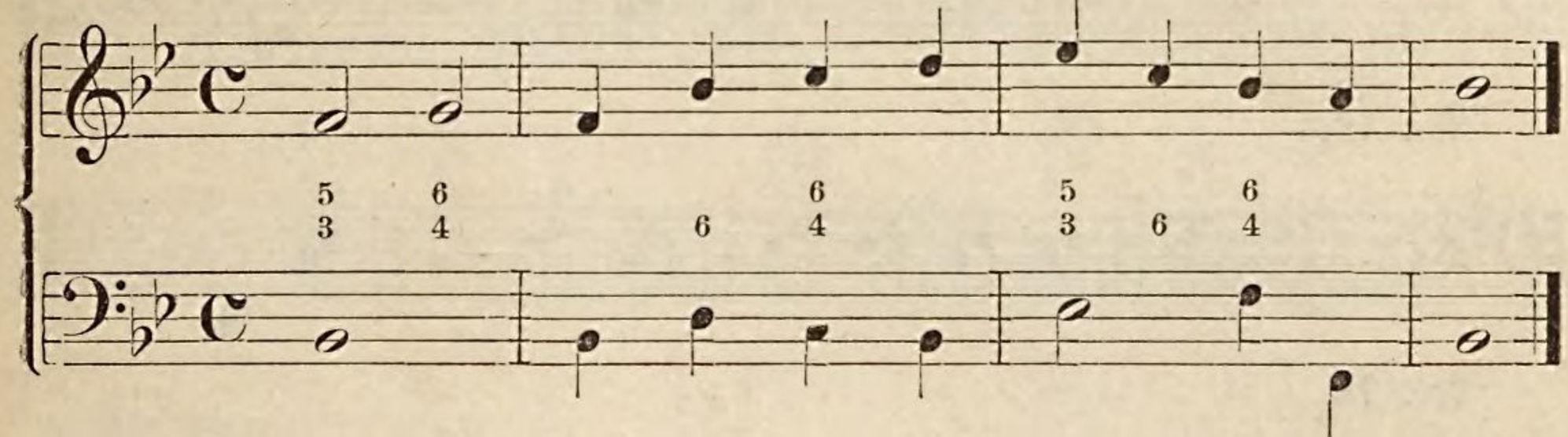


Nr. 70.*)

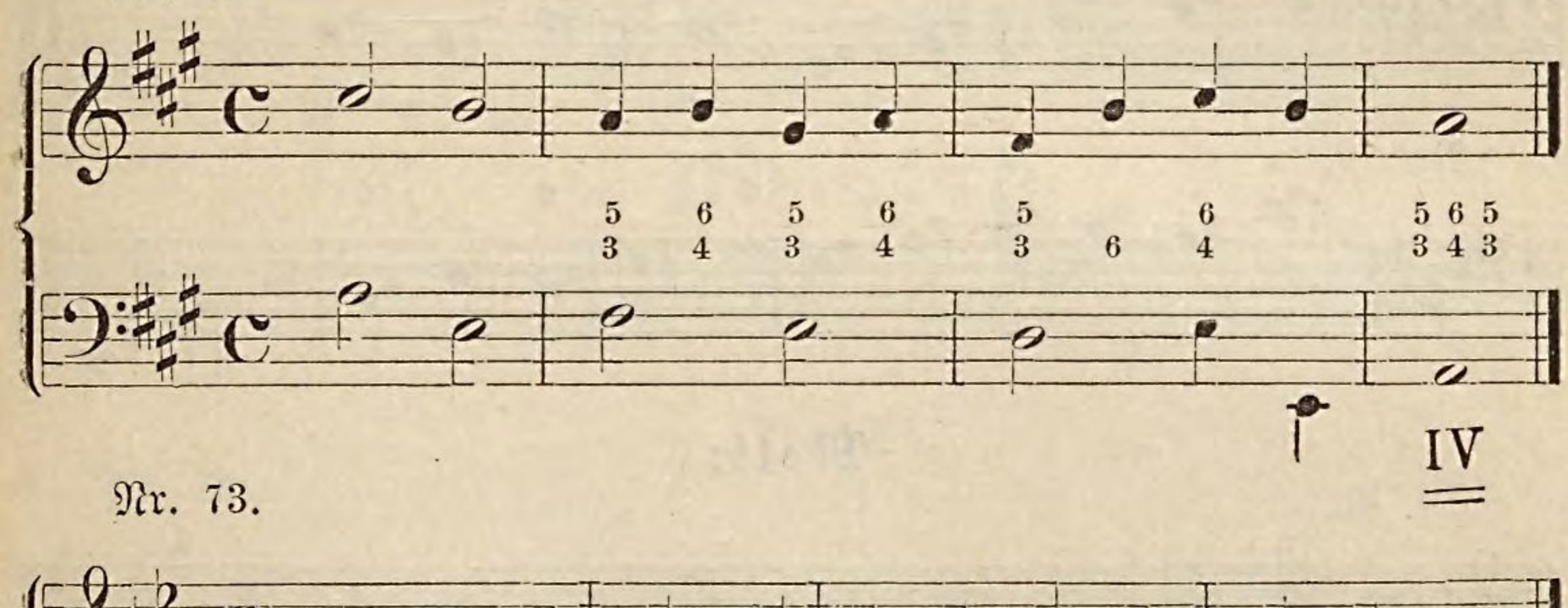



*) Diese Sequenz ist in allen Dur-Tonarten einzuspielen!

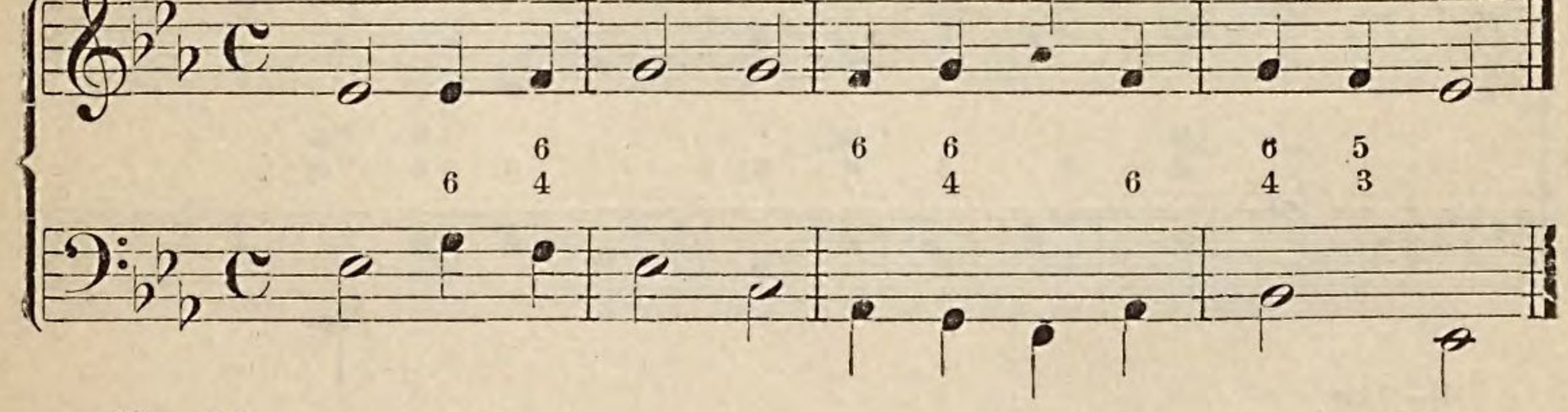
Nr. 71.



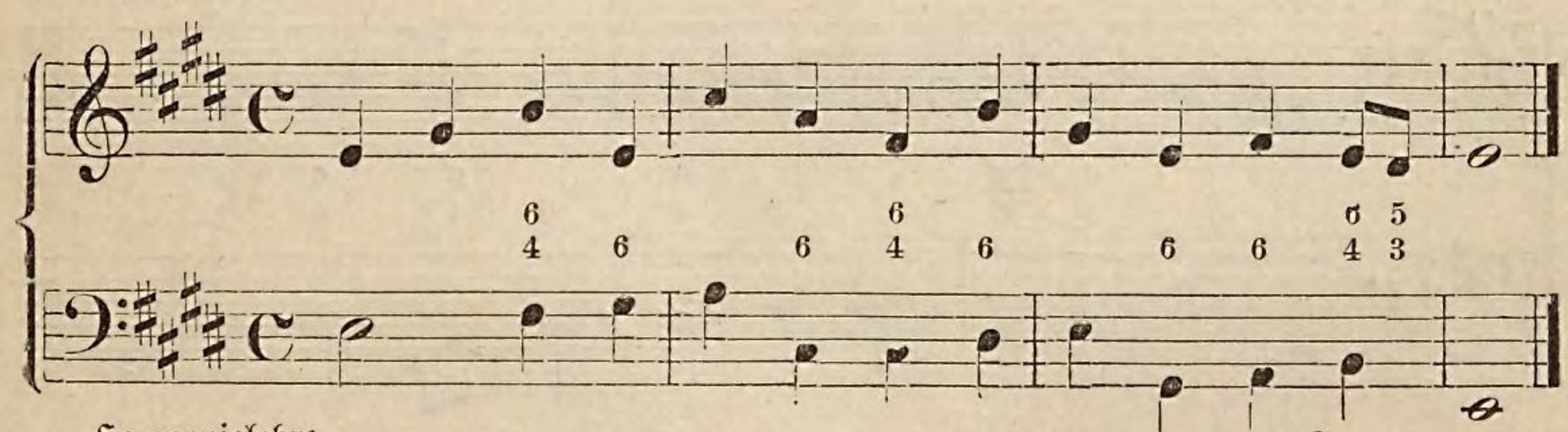

Nr. 72.



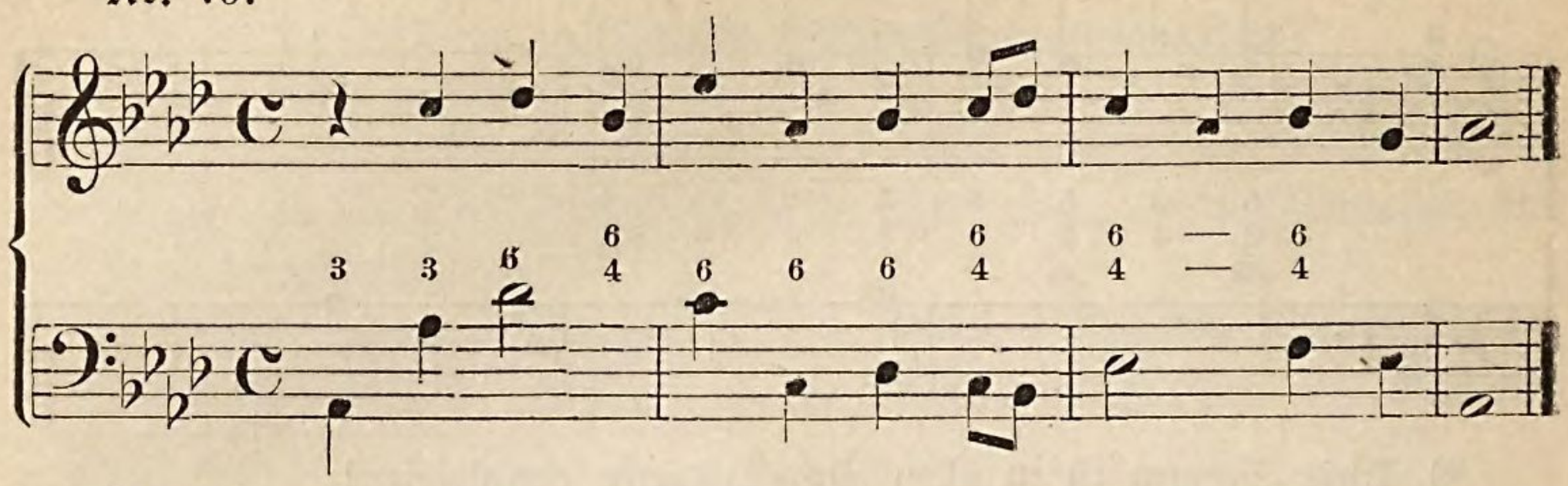

Nr. 73.



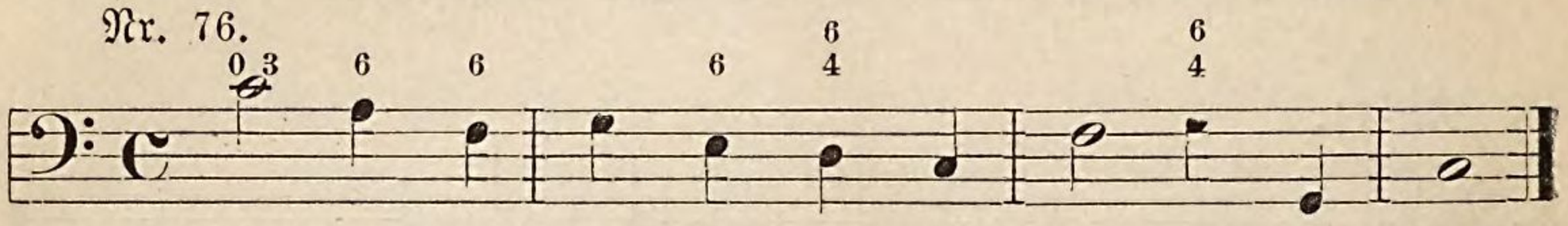

Nr. 74.



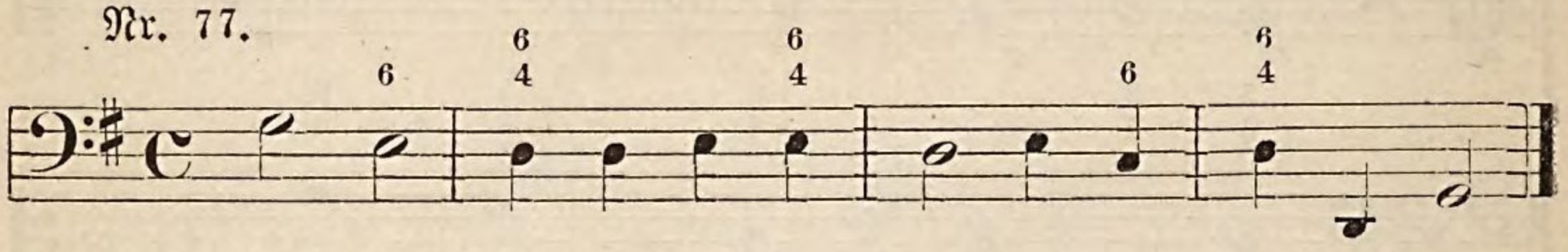
Nr. 75.



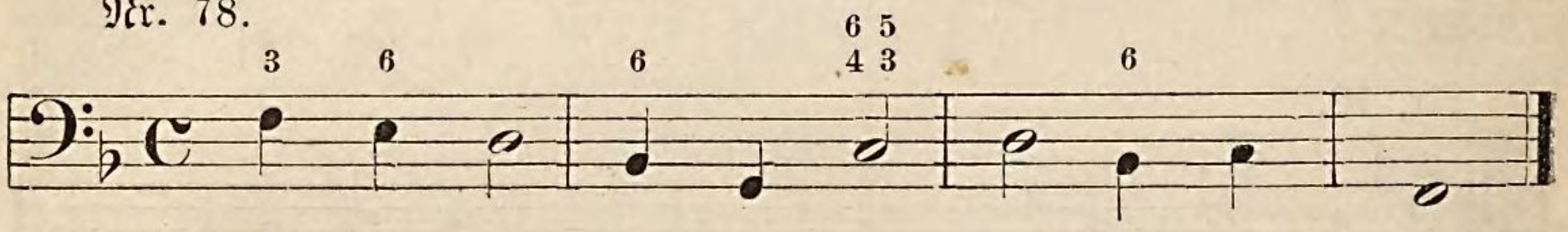
Nr. 76.



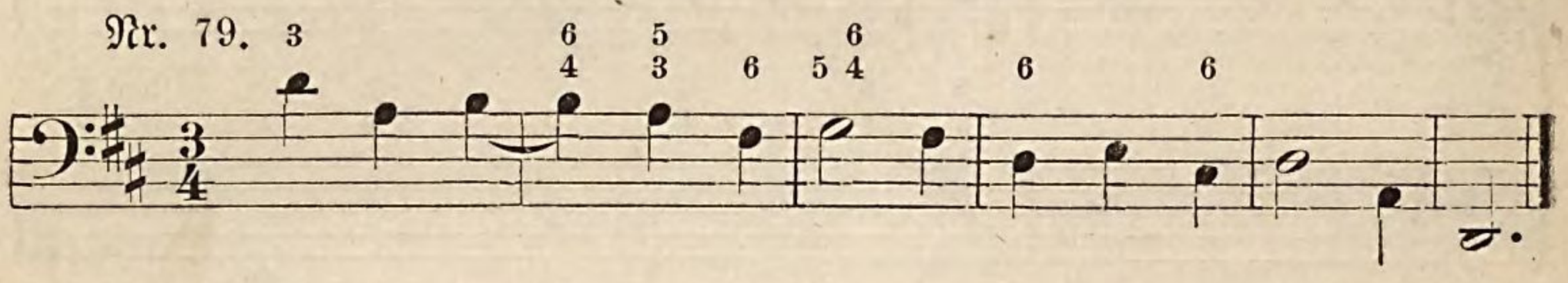
Nr. 77.



Nr. 78.

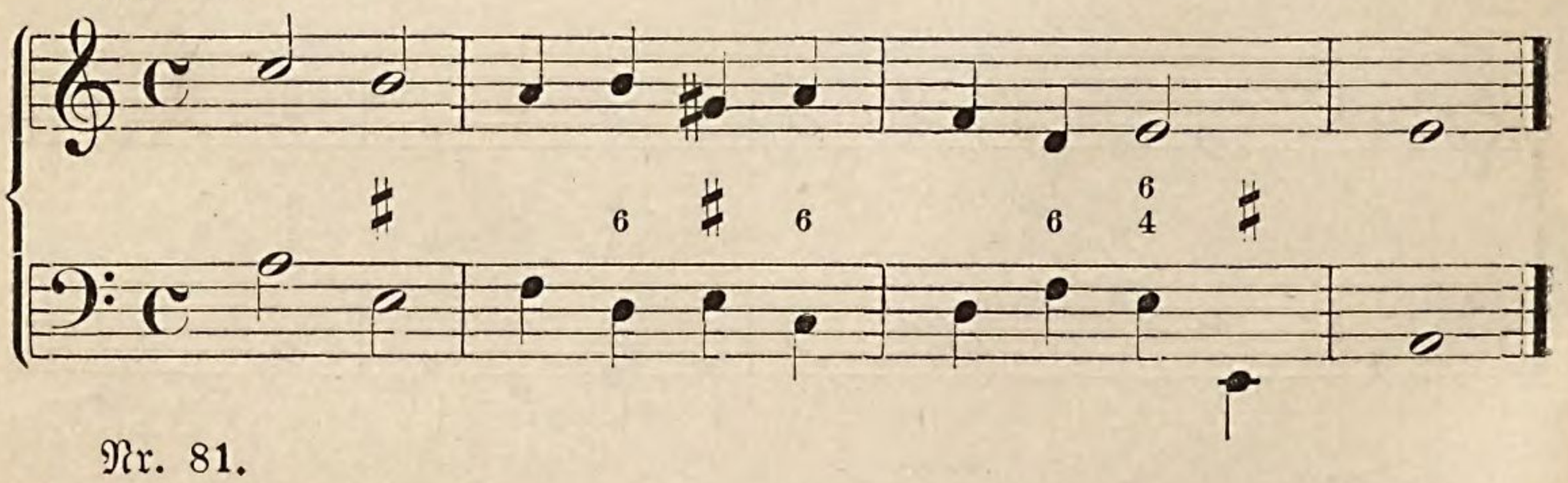


Nr. 79.

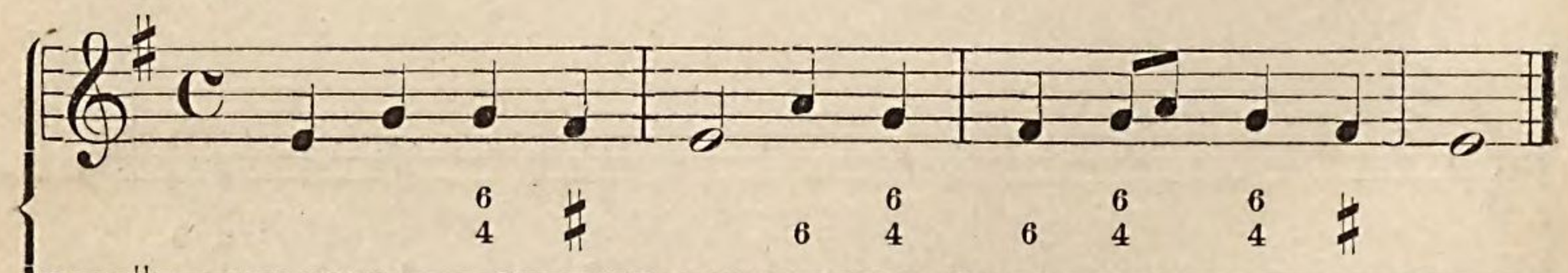


## Moll:

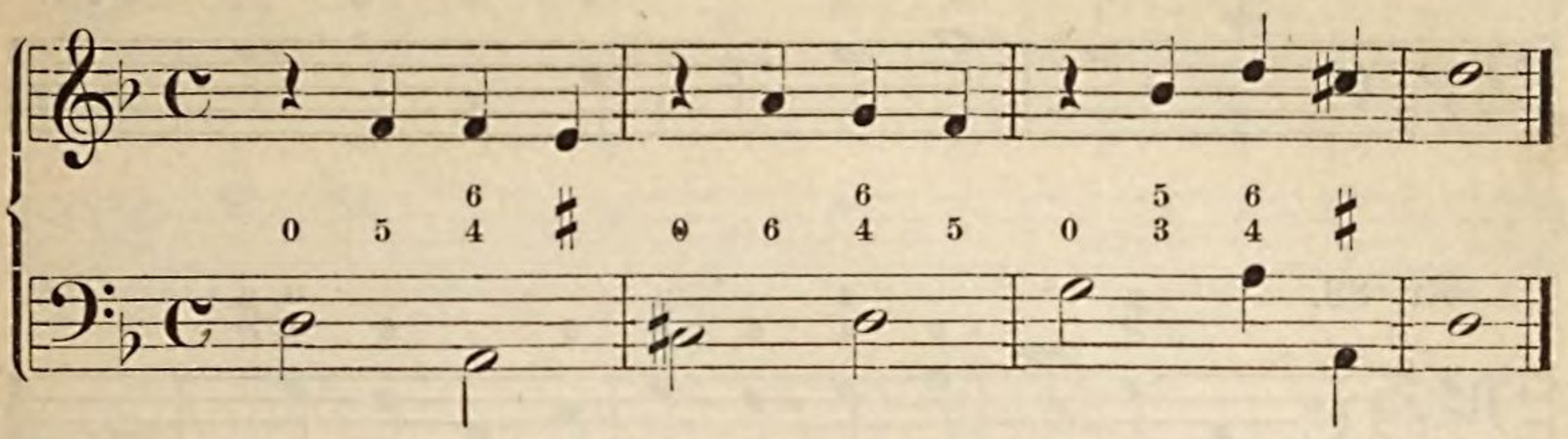
Nr. 80.



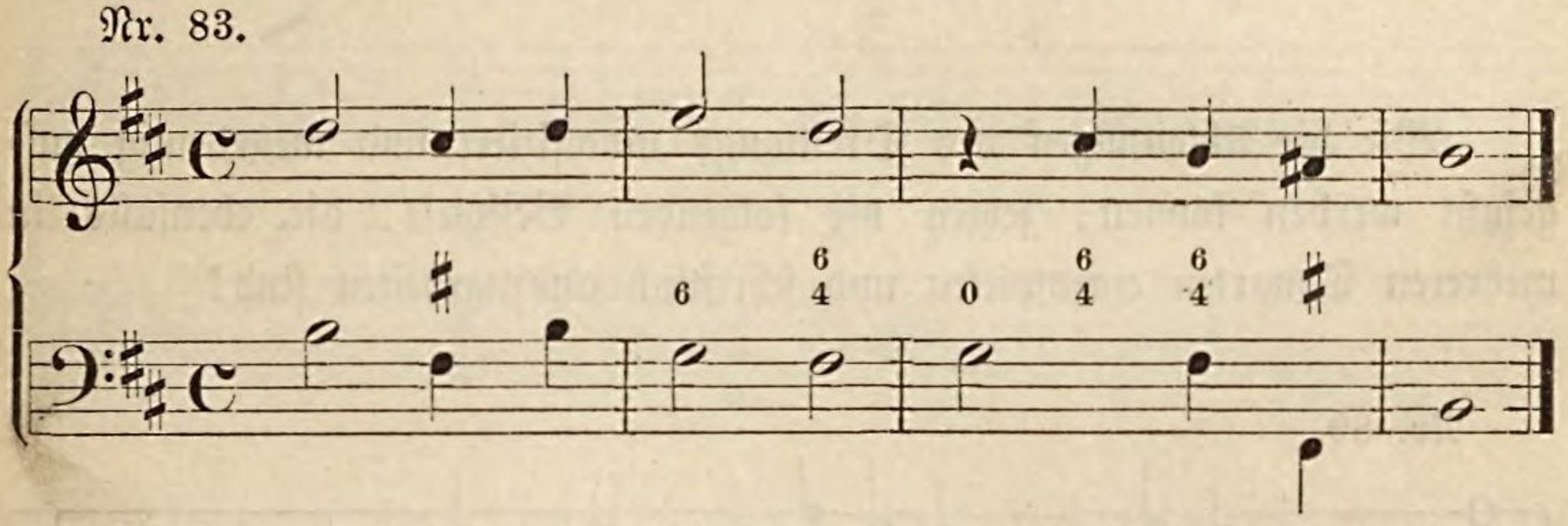
Nr. 81.



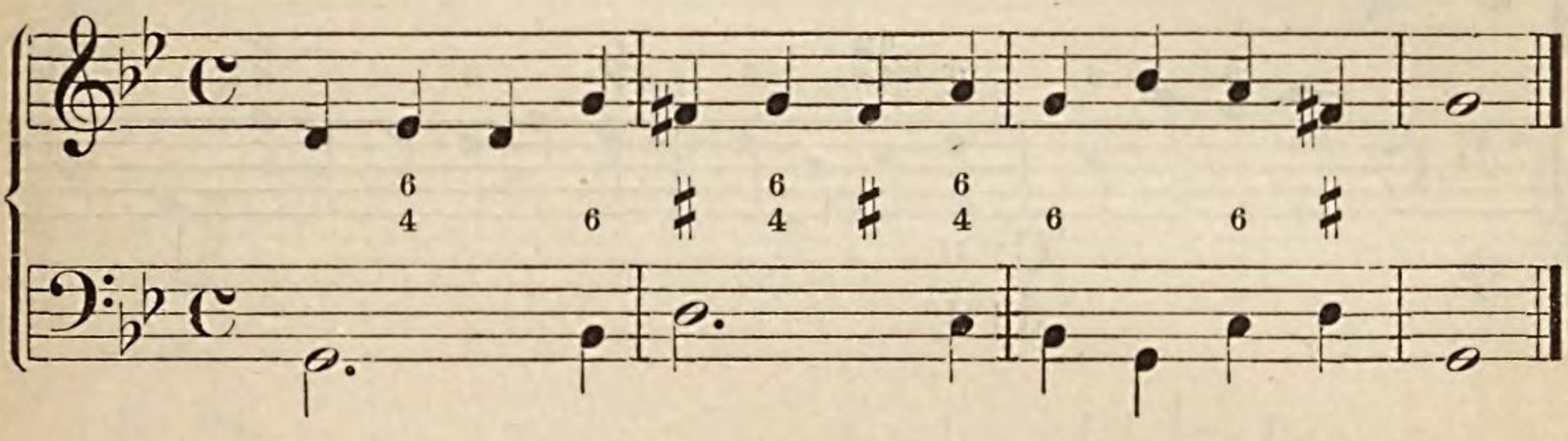
Nr. 82.



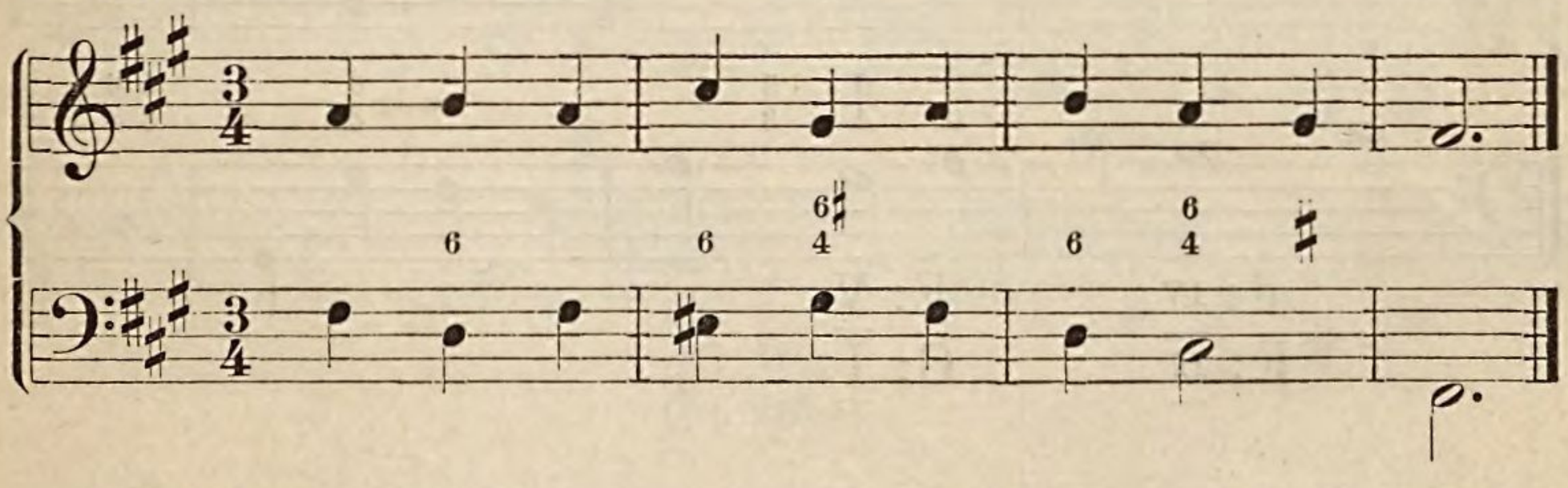
Nr. 83.



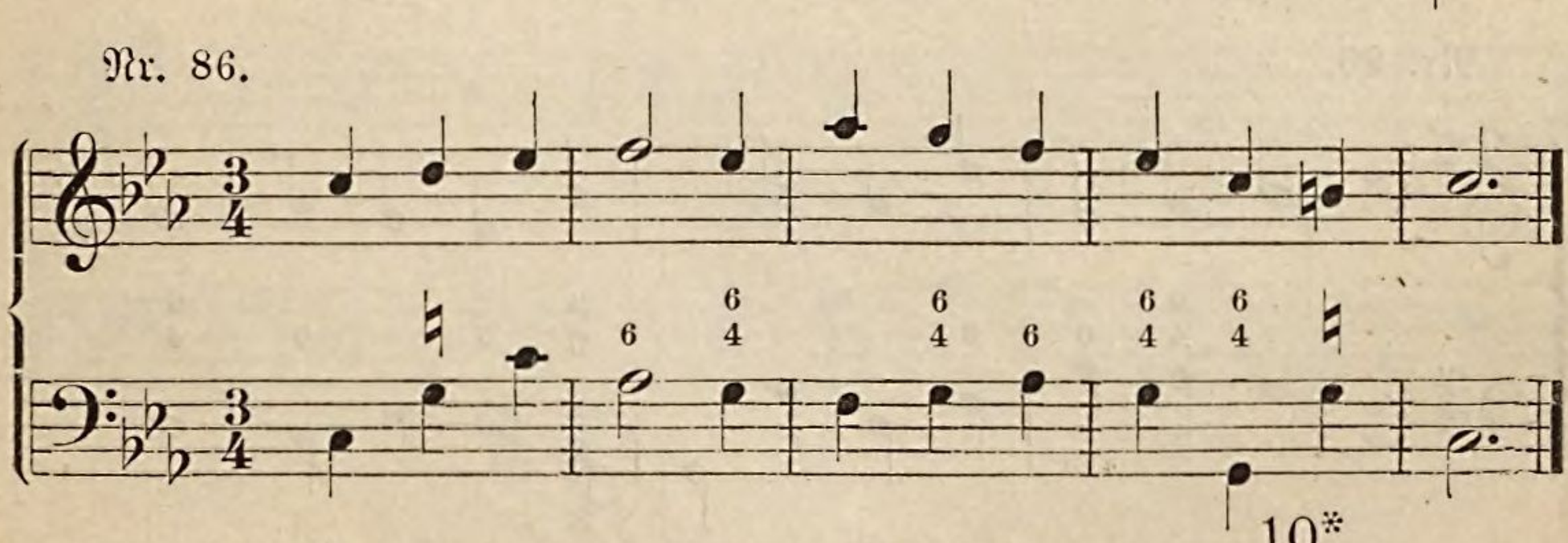
Nr. 84.



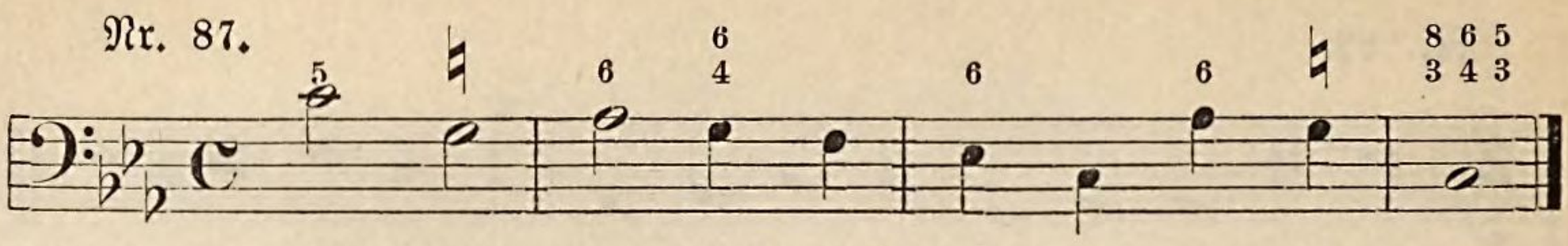
Nr. 85.



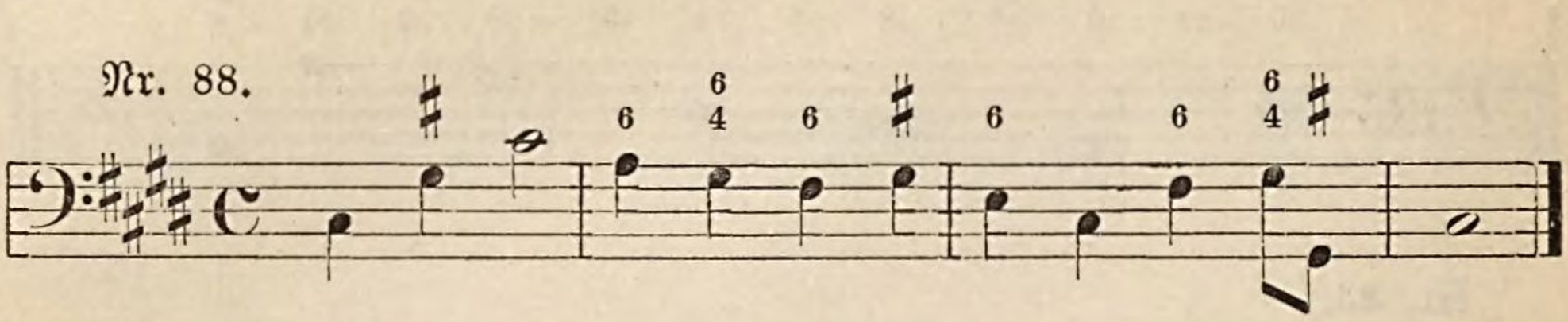
Nr. 86.



Nr. 87.

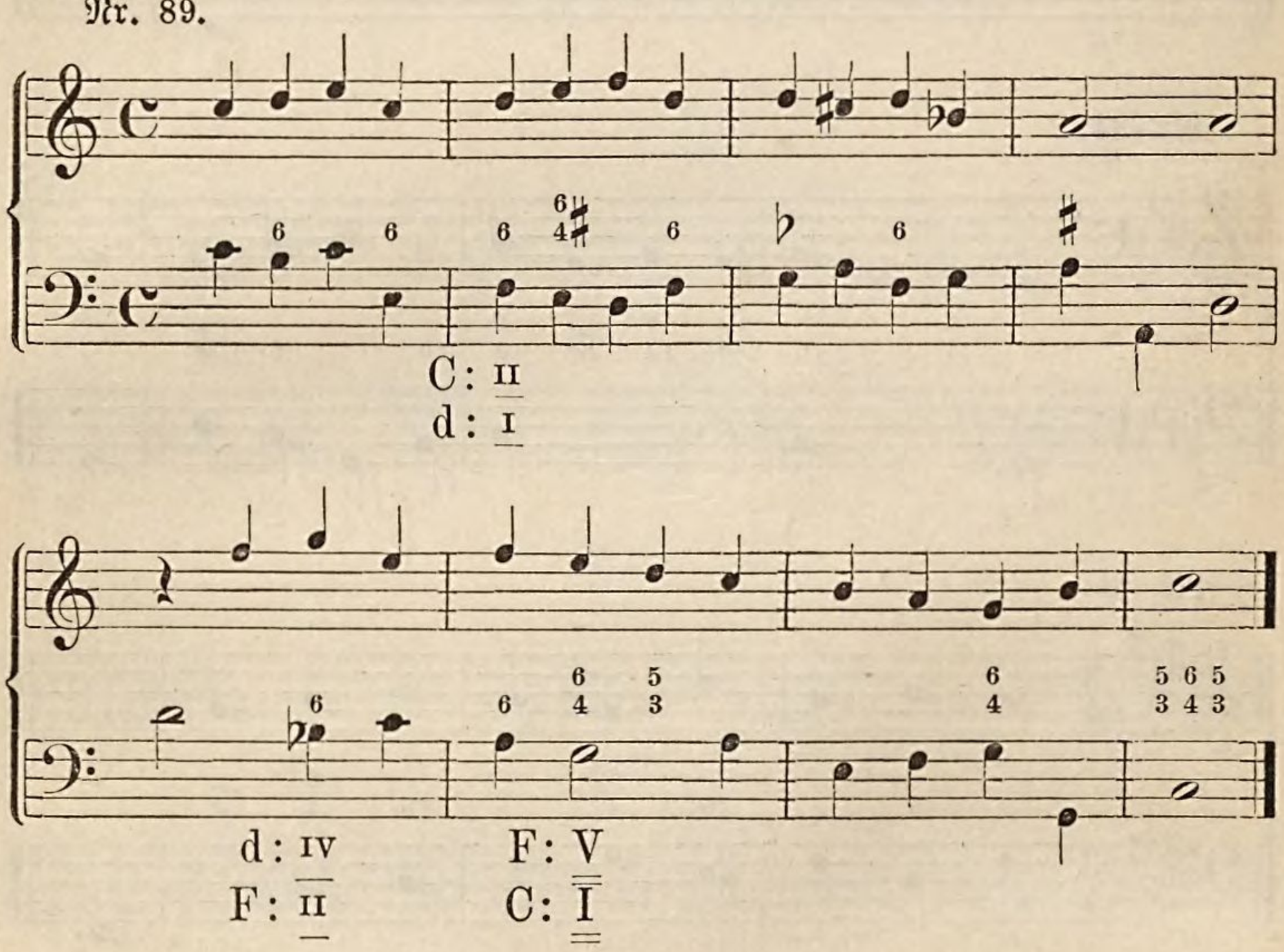


Nr. 88.

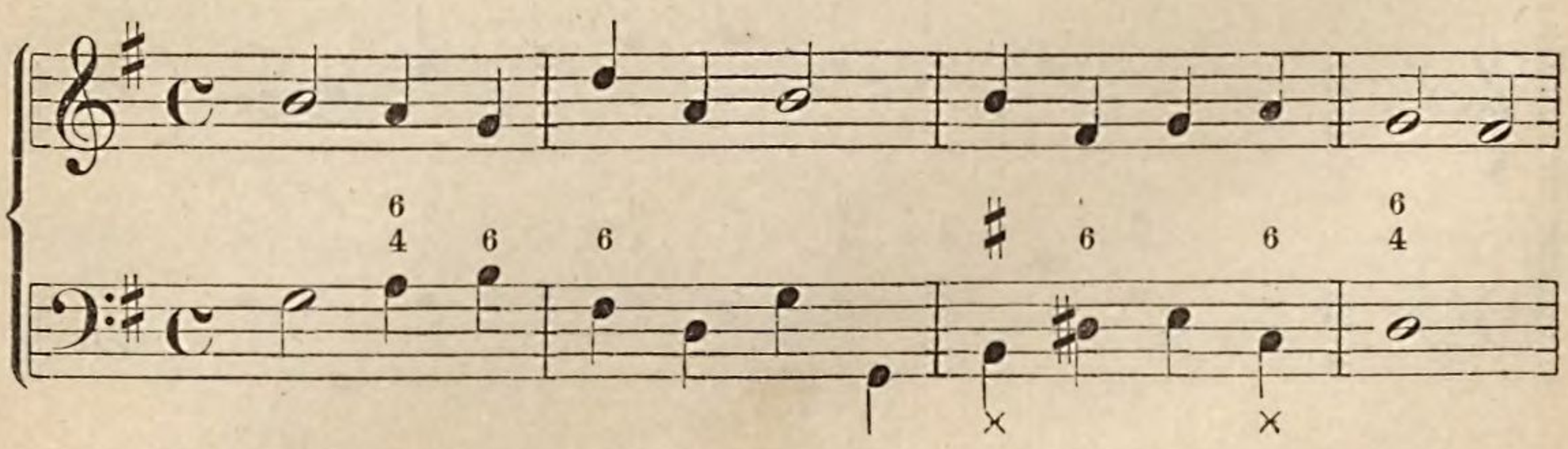


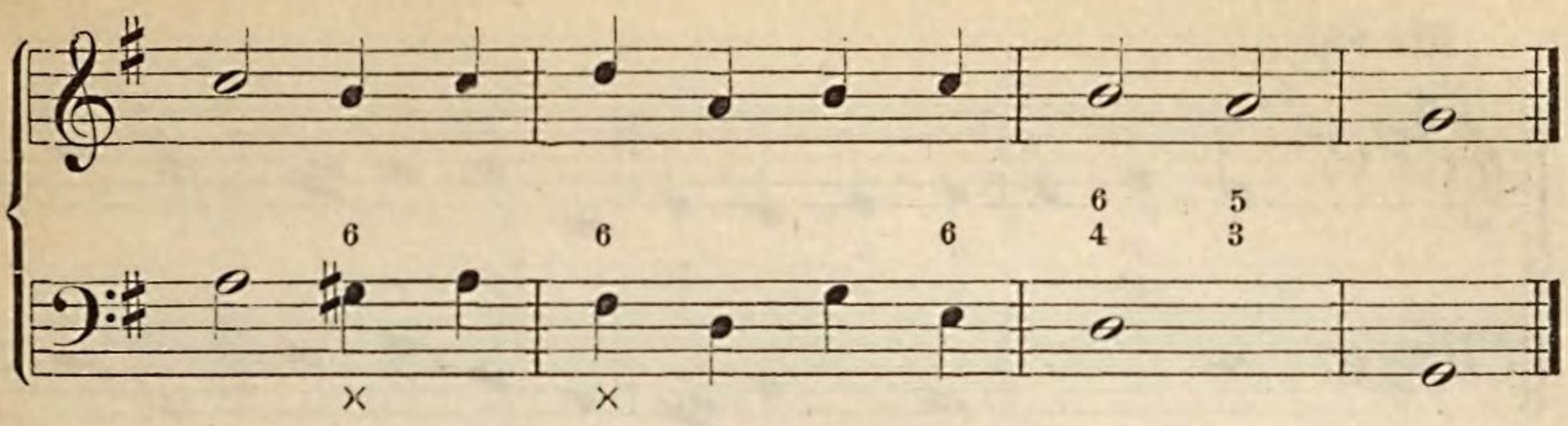
Wie die Ableitungen des Dreiklangs modifiziert und mehrdeutig aufgefaßt werden können, zeigen die folgenden Beispiele, die ebenfalls in mehreren Tonarten einzuspielen und schriftlich auszuarbeiten sind!

Nr. 89.

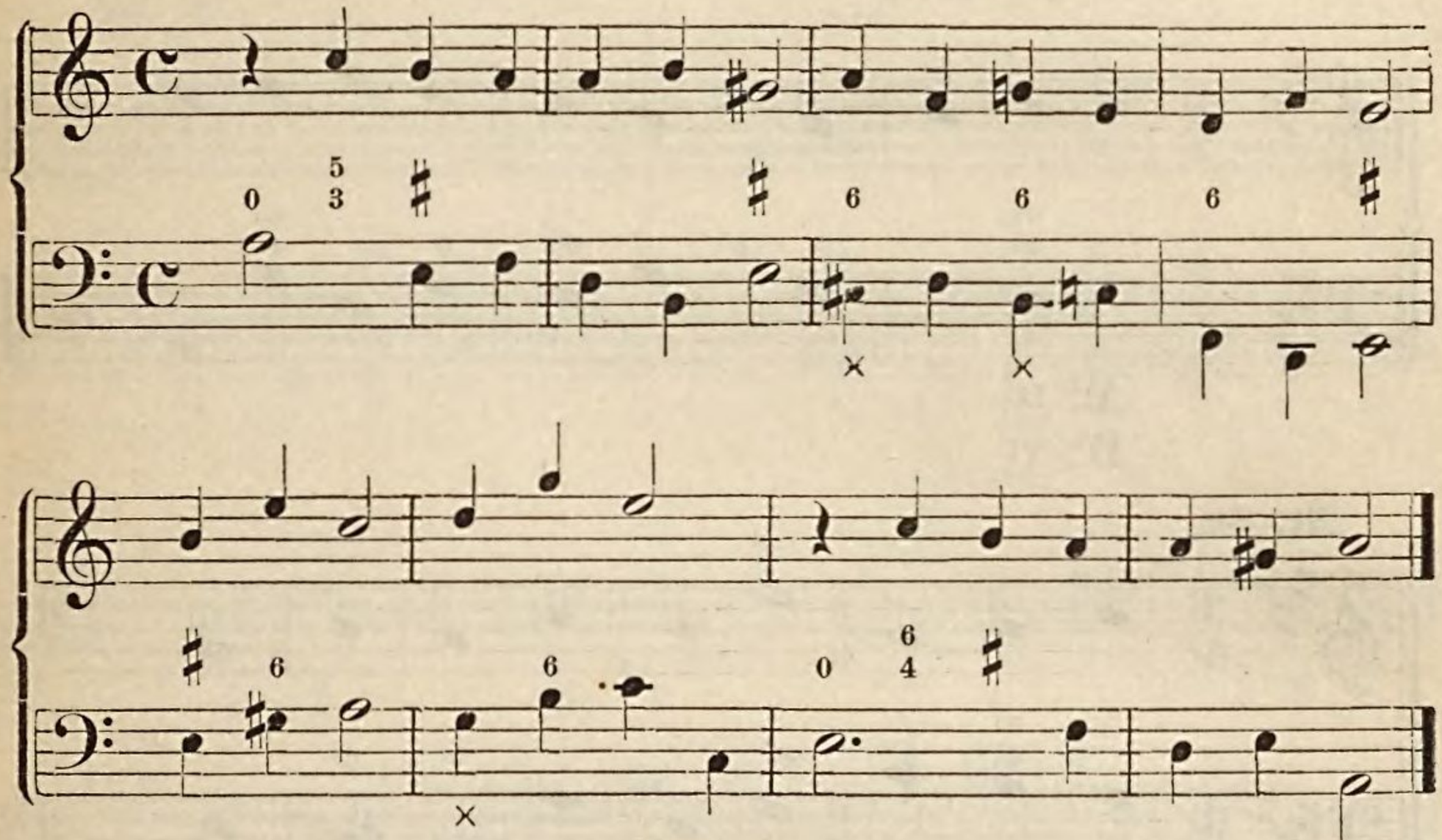



Nr. 90.

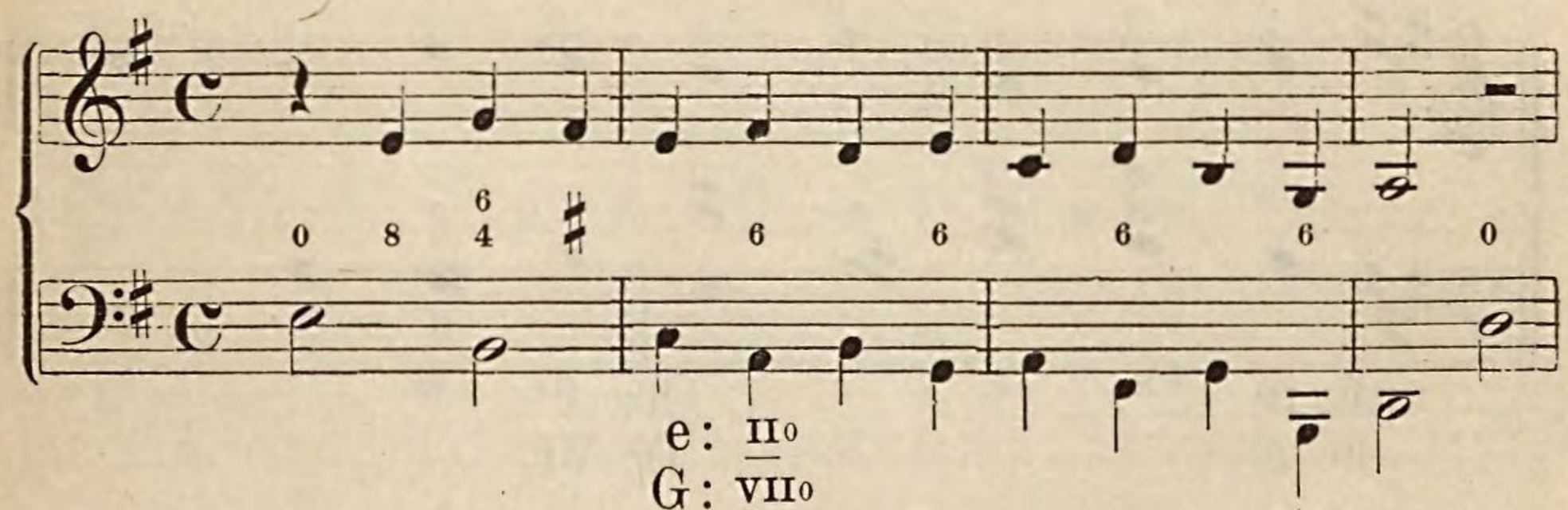


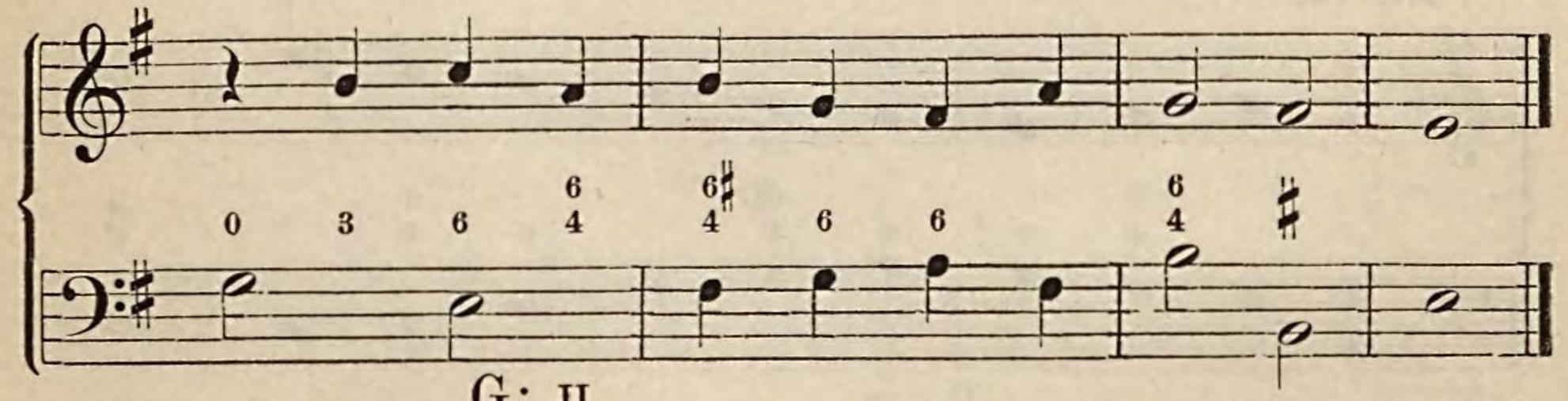



Nr. 91.

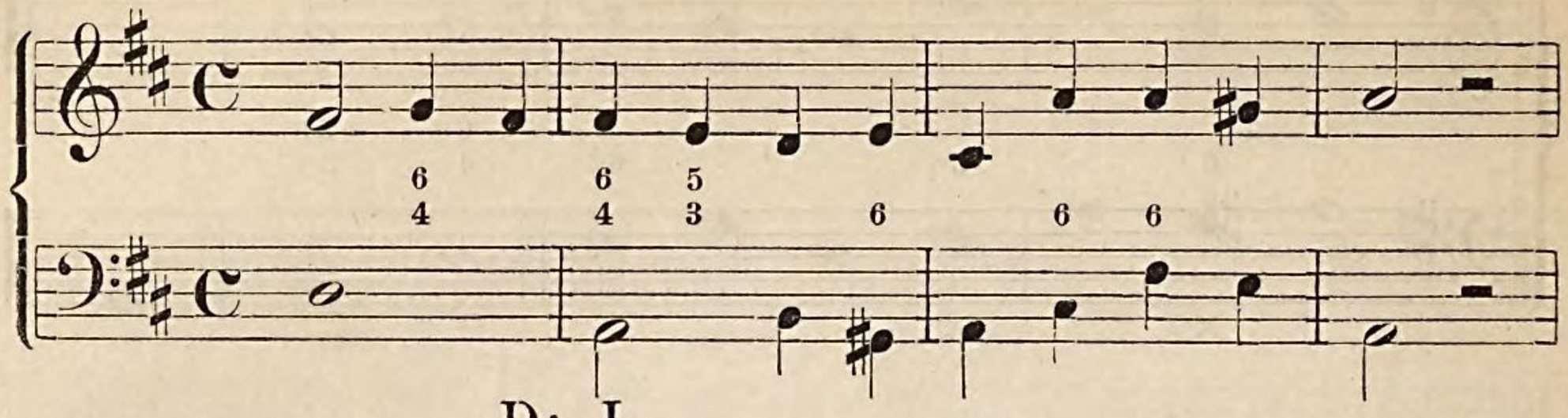



Nr. 92.



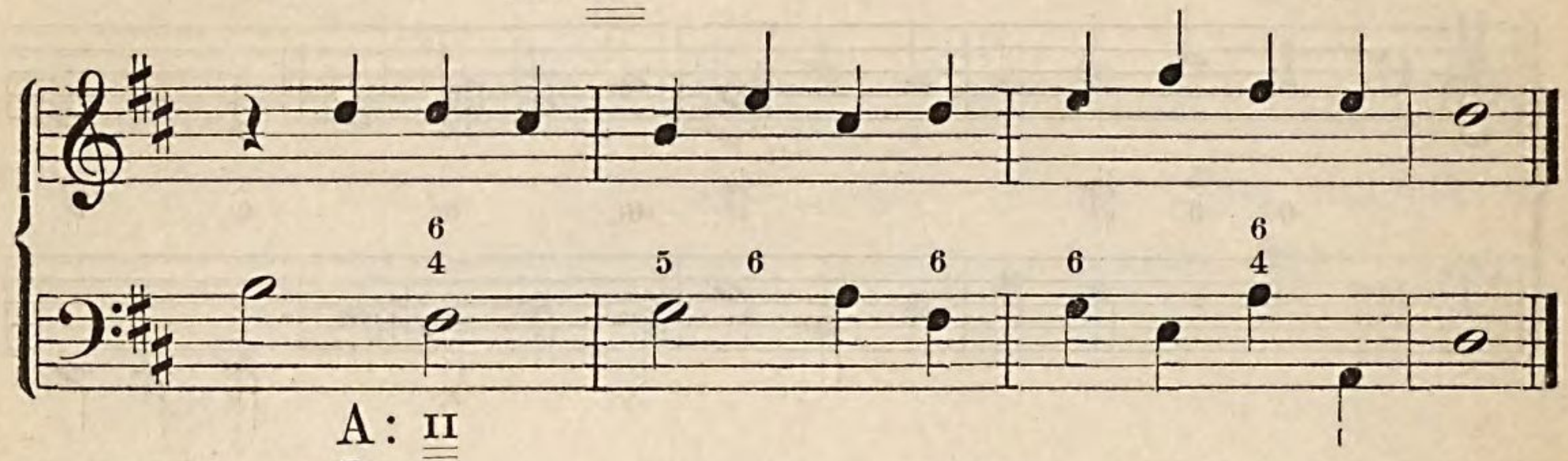



Nr. 93.




D: I

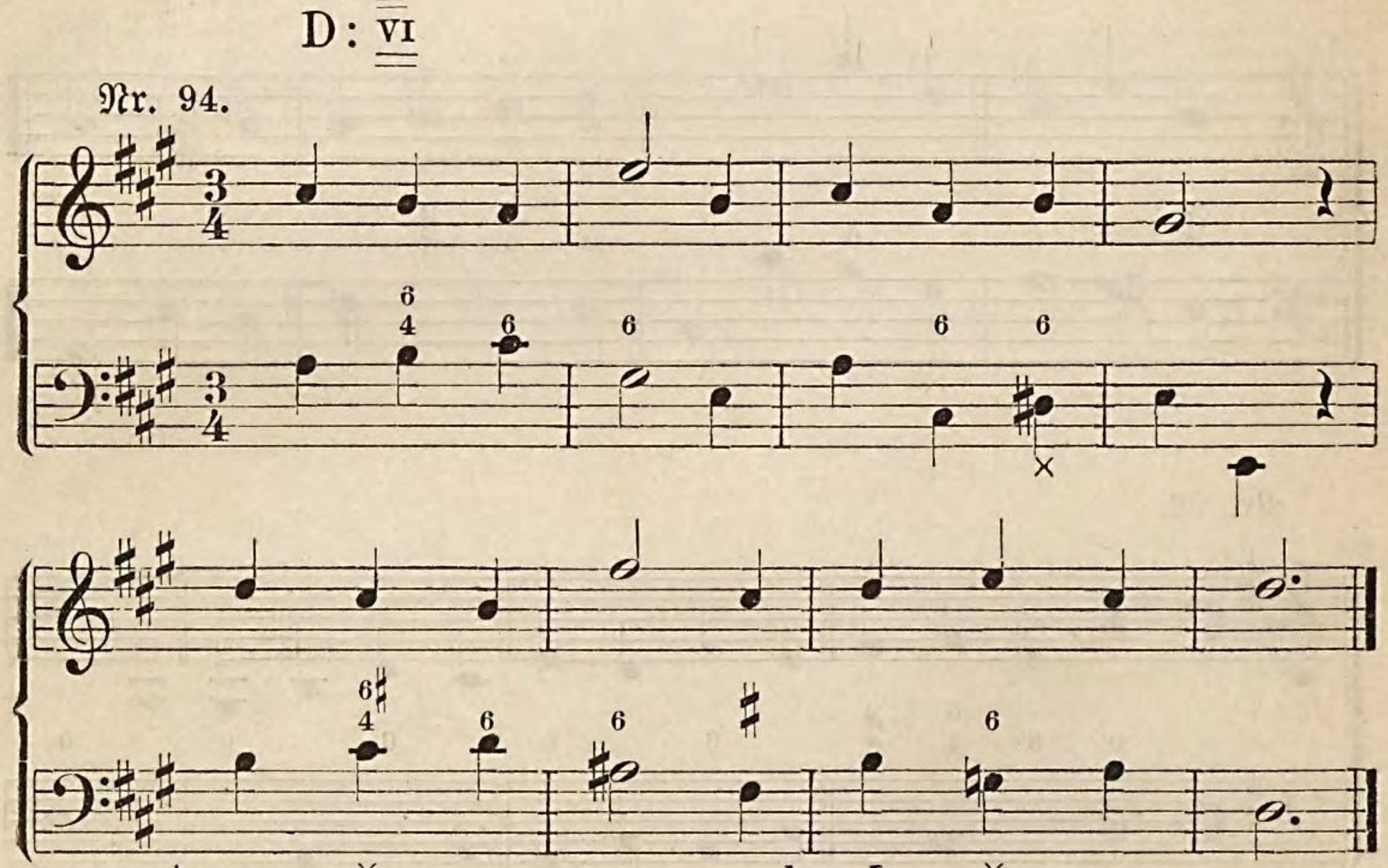
A: IV




A: II

D: VI

Nr. 94.



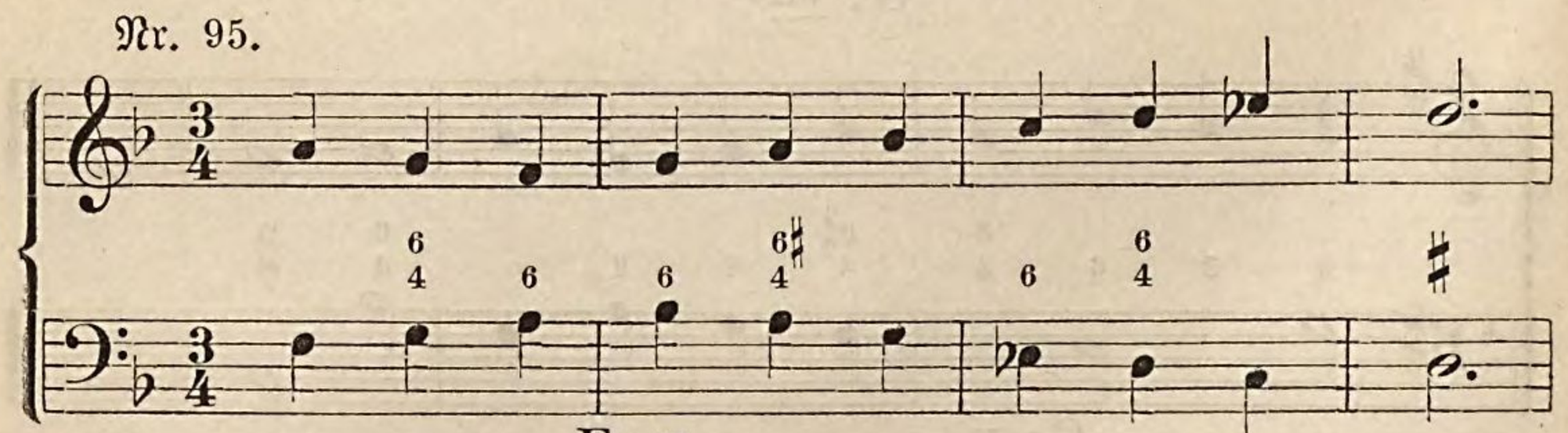

A: II

h: I

h: I

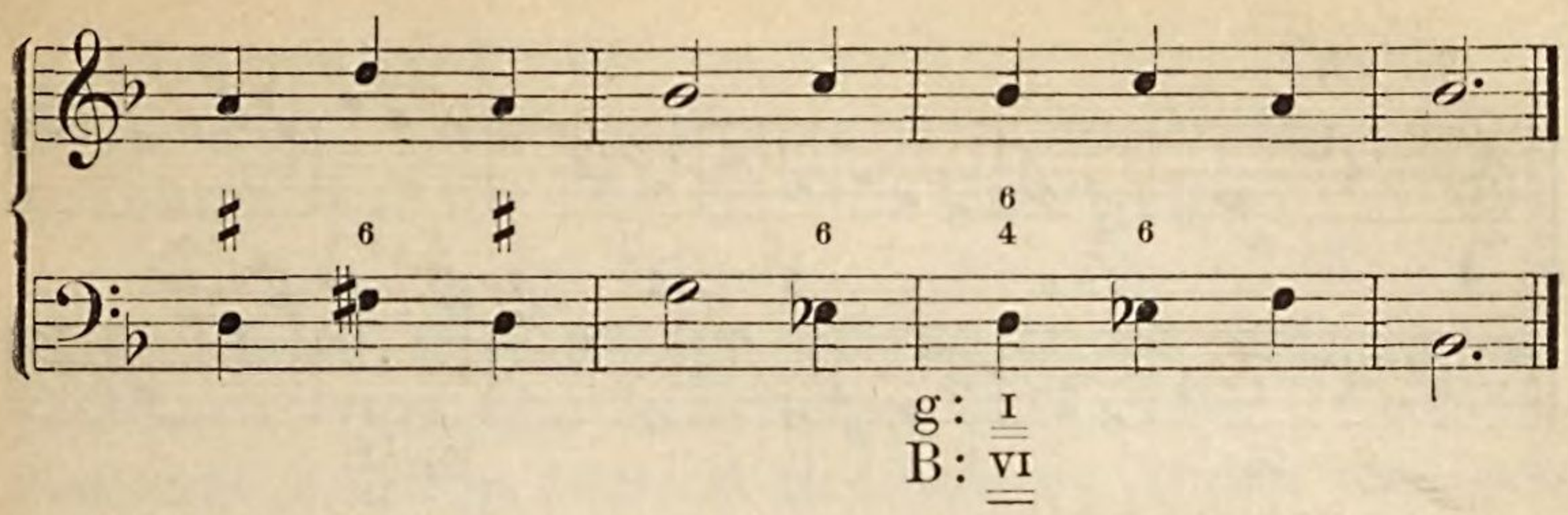
D: VI

Nr. 95.

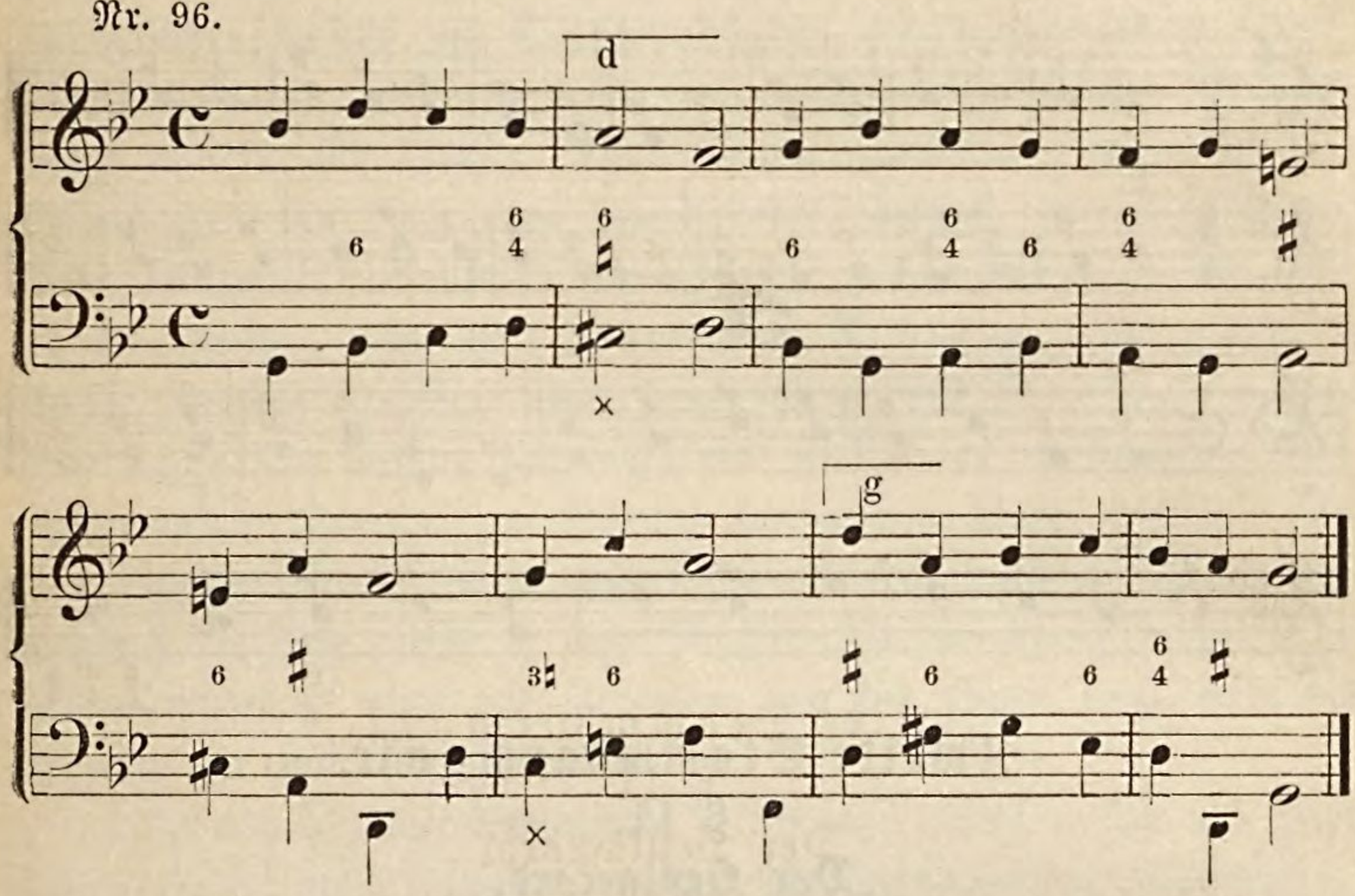



F: II

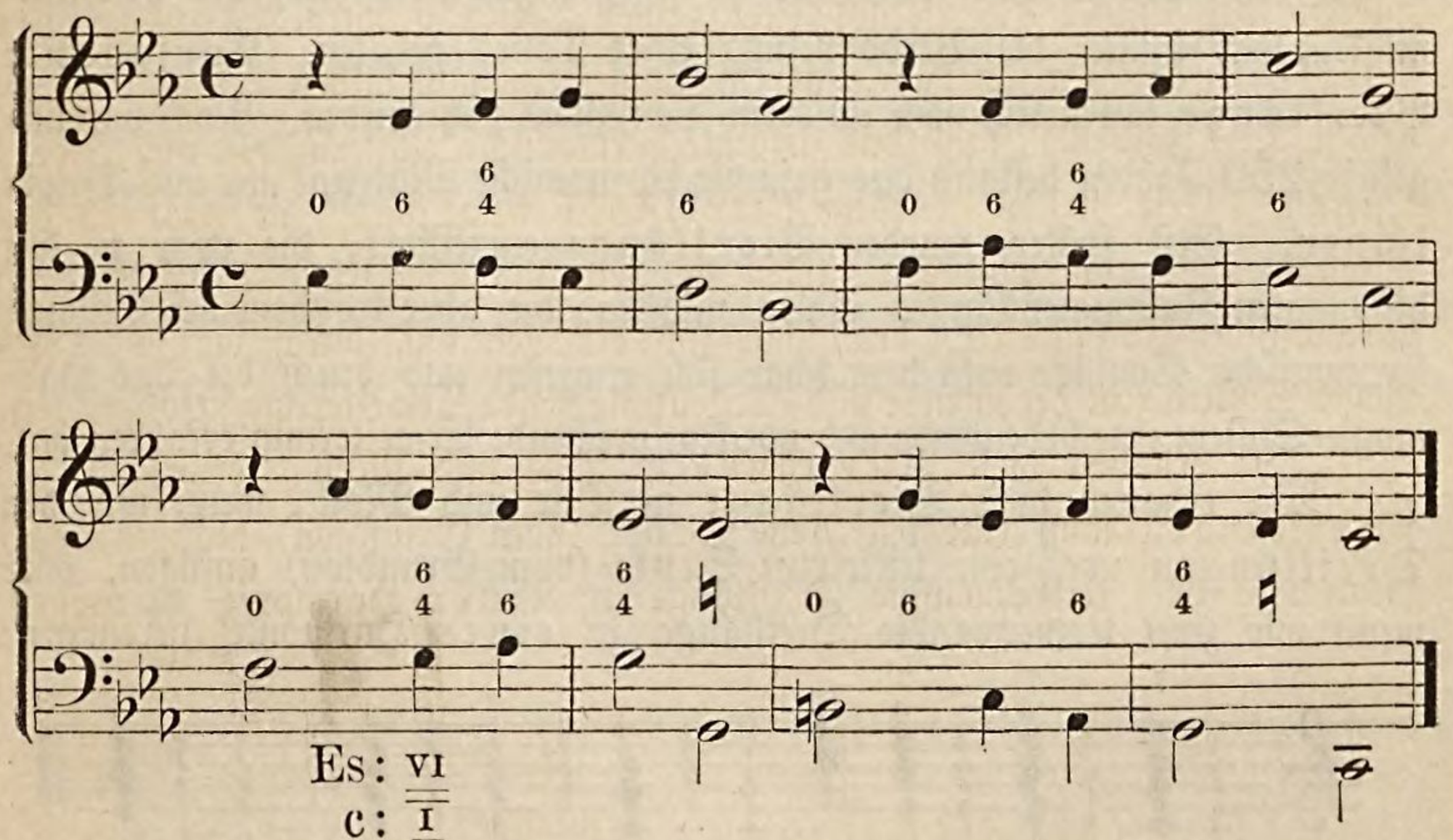
g: I



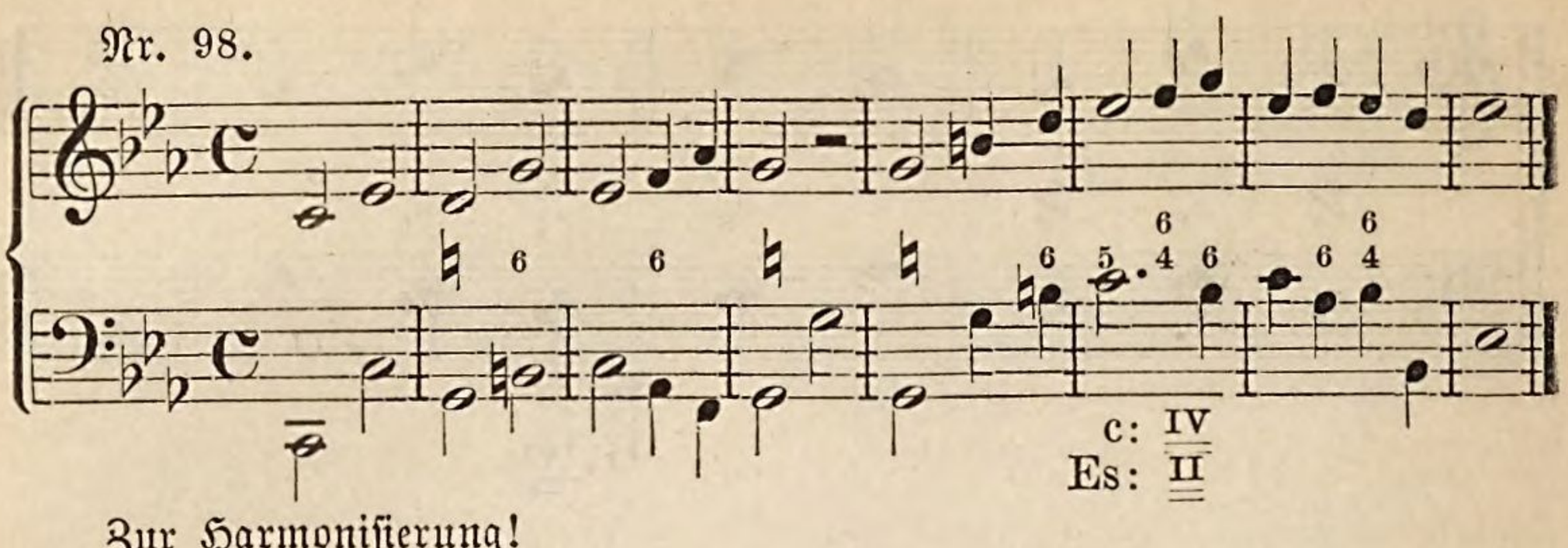

Nr. 96.



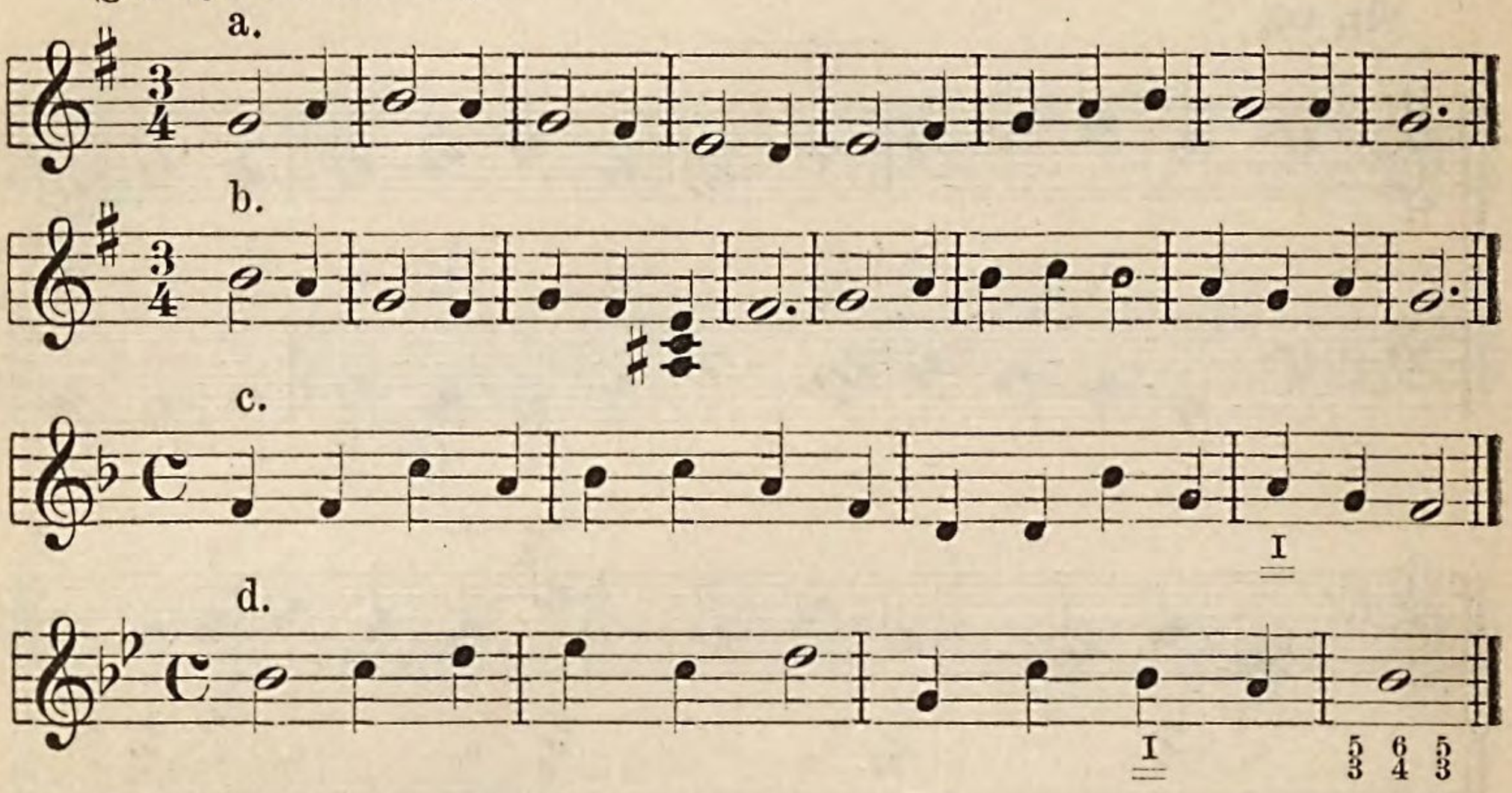

Nr. 97.



Nr. 98.




Zur Harmonisierung!



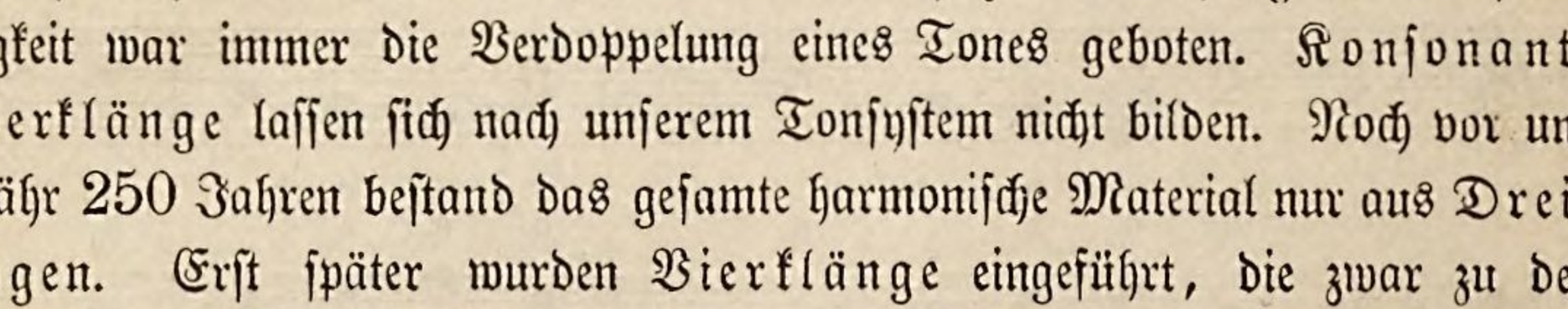

## Zweite Stammharmonie.

### § 11.

### Der Septaccord.

Alle Accorde, die uns bis jetzt bekannt geworden sind, bestehen aus nur 3 wesentlich von einander verschiedenen Tönen; zur Erreichung der Vierstimmigkeit war immer die Verdoppelung eines Tones geboten. Konsonante Vierklänge lassen sich nach unserem Tonsystem nicht bilden. Noch vor ungefähr 250 Jahren bestand das gesamte harmonische Material nur aus Dreiklägen. Erst später wurden Vierklänge eingeführt, die zwar zu den dissonanten Zusammenklängen zählen mußten, die aber trotzdem bei Bildung harmonischer Tonsätze recht brauchbar sich erwiesen und durch die das Harmonie-System eine bedeutende und zweckentsprechende Erweiterung erfahren hat.

Wir erhalten diese Vierklänge in Dur und Moll, wenn wir den Dreiklängen noch eine leitertreue Septe (vom Grundton) anfügen, oder wenn wir zwei terzverwandte Dreiklänge zu einer Harmonie vereinigen:



Der neue Accord besteht aus Grundton, Terz, Quinte und Septe und hat den Namen Septaccord. Da der Septaccord den Grundton im Basse liegen hat, ist er Stammaccord.

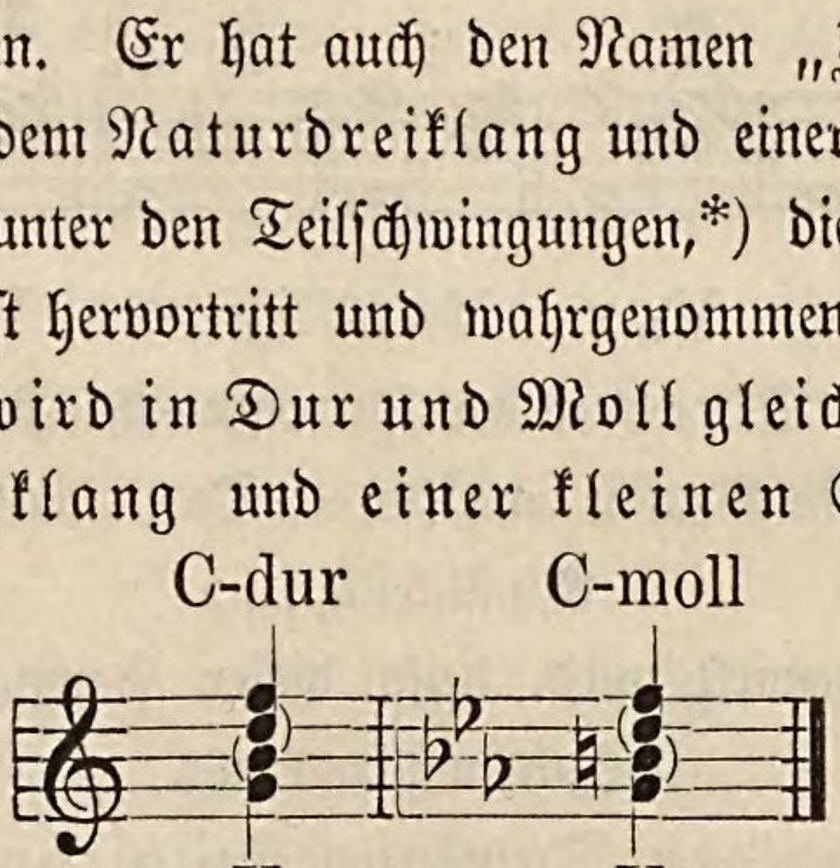
Die Septaccorde sind dissonant. Jede Dissonanz, also auch die des Septaccordes strebt nach der Auflösung in eine Konsonanz. Die gegenseitige Abhängigkeit der Accordtöne, welche in einem dissonierenden Verhältnisse zu einander stehen, ist die Ursache des Strebens nach Unabhängigkeit, wie sie bei der Konsonanz zu Tage tritt. Es mangelt den Septaccorden deshalb jene Selbständigkeit, die den konsonannten Dreiklängen eigen ist. Während diese eine bestimmte Fortführung nicht verlangen und für sich allein stehen können, macht die Verwendung von Septaccorden nur dann einen befriedigenden Eindruck, wenn sie mit Dreiklängen in Verbindung gesetzt werden und wenn dem ihnen eigenen Streben, nach einer bestimmten Richtung weiter geführt zu werden, Genüge geschieht. Aber gerade hierin, daß sie ein bestimmtes Fortschreiten fordern, liegt das, was sie als ein sehr brauchbares und willkommenes Material zur Bildung harmonischer Sätze erscheinen läßt. Die einzelnen Accorde eines harmonischen Satzes werden durch die Anwendung der Septaccorde in einen innigeren Zusammenhang gebracht, die Stimmenführung wird eine fließendere und das Ganze trägt mehr das Gepräge der Zusammengehörigkeit.

Der wichtigste aller Septaccorde ist der der V. Stufe in Dur und Moll, der Dominantseptaccord, wegen seiner hervorragenden Bedeutung

Hauptseptaccord

genannt. Der Hauptseptaccord setzt sich aus einem Dur- und einem verminderten Dreiklang zusammen. Er hat auch den Namen „Zweite Naturharmonie", weil er aus dem Naturdreiklang und einer kleinen Septime besteht, welch' letztere unter den Teilschwingungen,*) die sich jenseit des Dreiklangs äußern, zunächst hervortritt und wahrgenommen werden kann. Der Hauptseptaccord wird in Dur und Moll gleich gebildet; er besteht aus einem Durdreiklang und einer kleinen Septime. Z. B.:

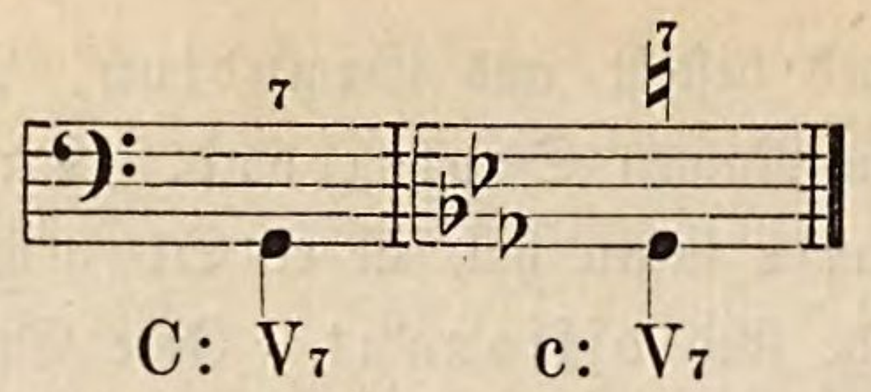
C-dur C-moll



$V_7$ $V_7$

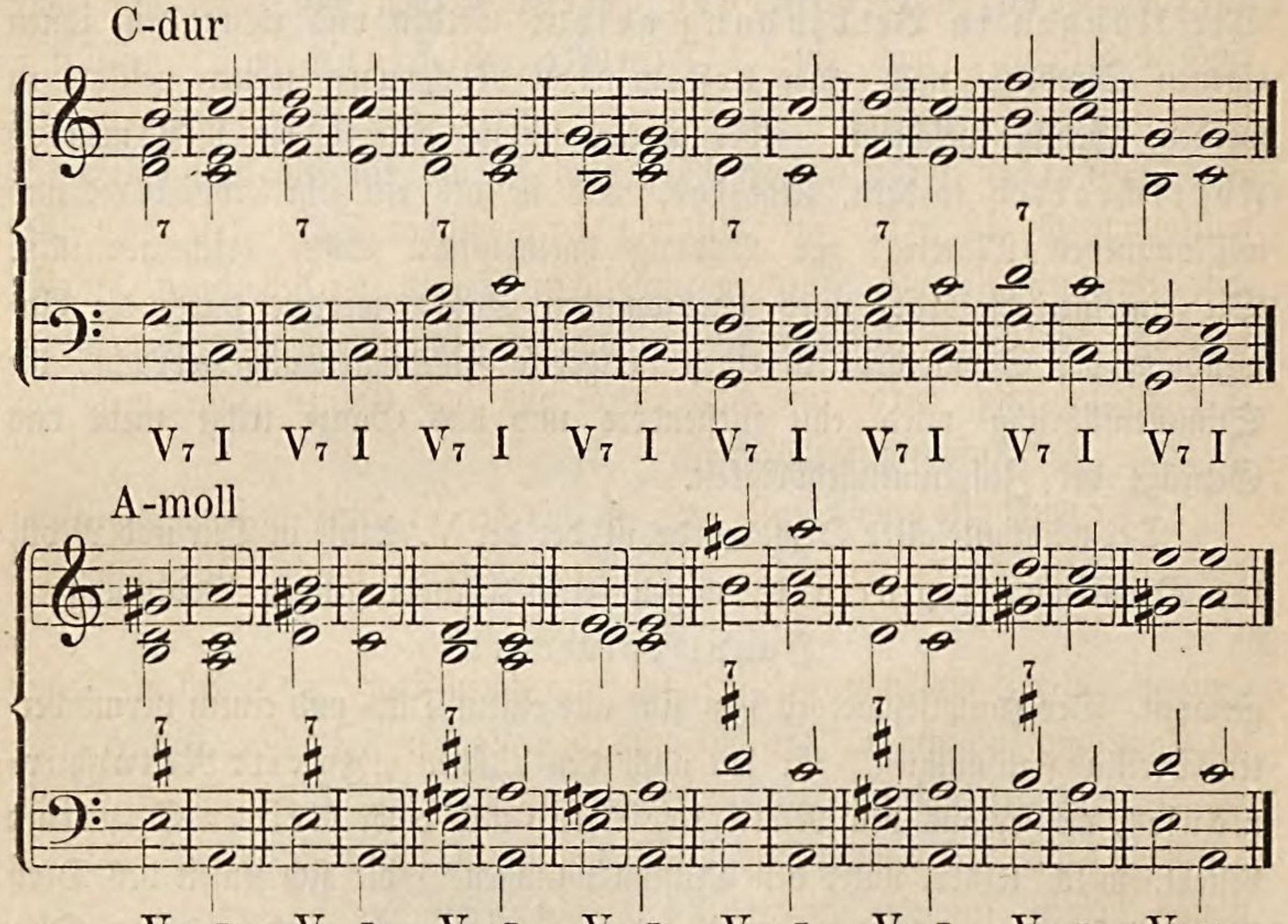
Er wird stets durch $V_7$ bezeichnet, über der Baßnote durch die Ziffer 7:

*) cf. § 17.




Tritt schon beim Dominannt-Dreiklang das Streben hervor, zum tonischen Dreiklang fortzuschreiten, so ist dies in noch höherem Maße der Fall beim Dominant- oder Hauptseptaccord. Außer der Terz, die als Leiteton eine Stufe aufwärts zur Tonika verlangt, ist auch die kleine Septe an eine bestimmte Richtung gebunden; sie strebt immer eine Stufe abwärts, hier zur Terz des tonischen Dreiklangs. Der Hauptseptaccord eignet sich deshalb auch noch mehr, als der Dominant-Dreiklang, zu Schlußbildungen. Z. B.:

C-dur




A-moll




Das seinem Streben entsprechende Fortführen des Dominantseptaccordes zum tonischen Dreiklang nennt man seine

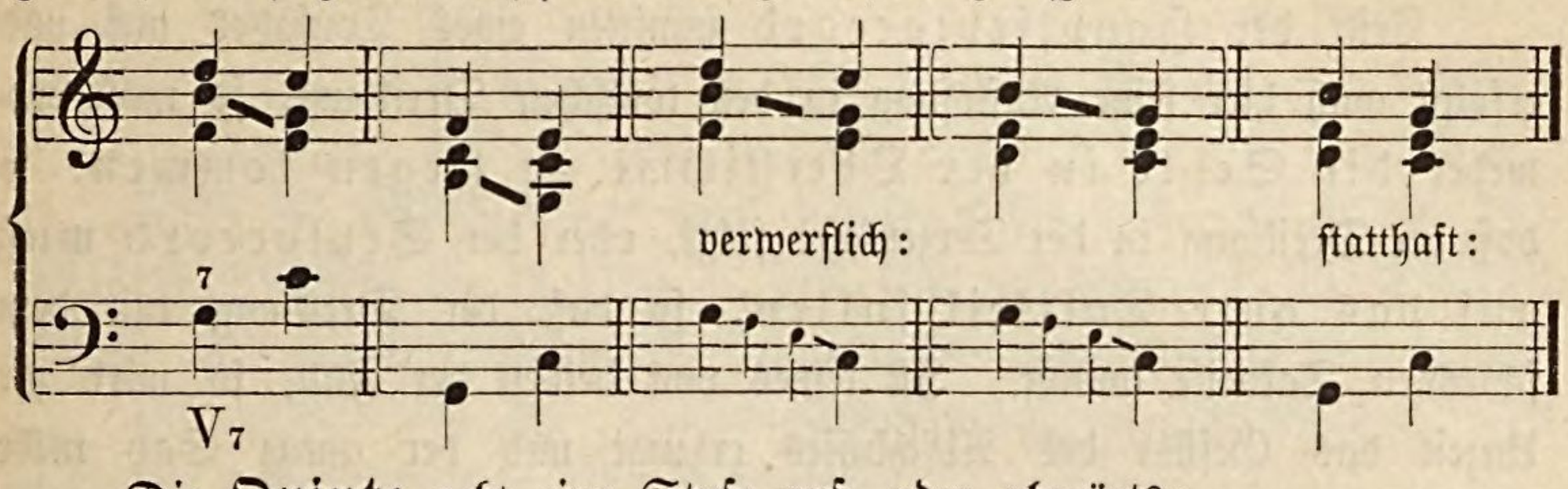
Auflösung;

wenn ein Abschluß bewirkt wird, heißt dieser Harmonienschritt

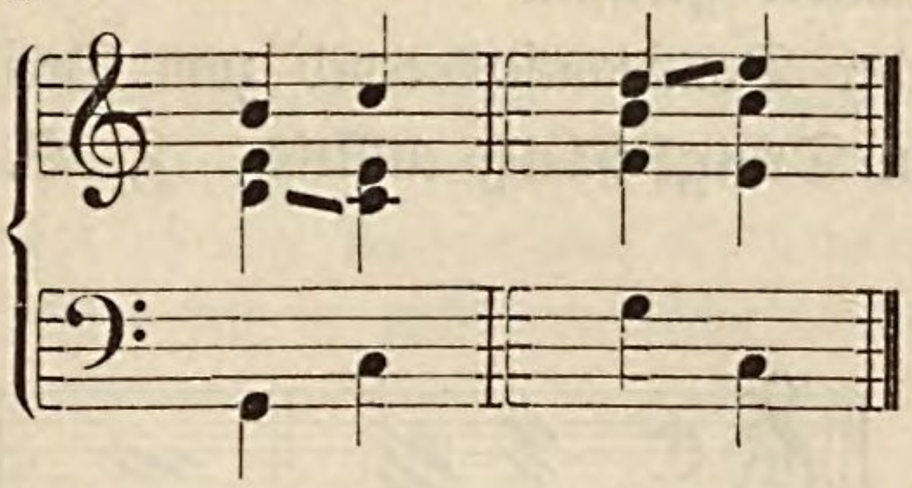
Schlußkadenz.

Dem vollständigen Dominantseptaccord folgt immer ein unvollständiger tonischer Dreiklang; es fehlt demselben die Quinte. Der **Grundton** geht nämlich eine Quarte aufwärts oder eine Quinte abwärts. Die **Terz** ist Leiteton und strebt eine Stufe aufwärts.

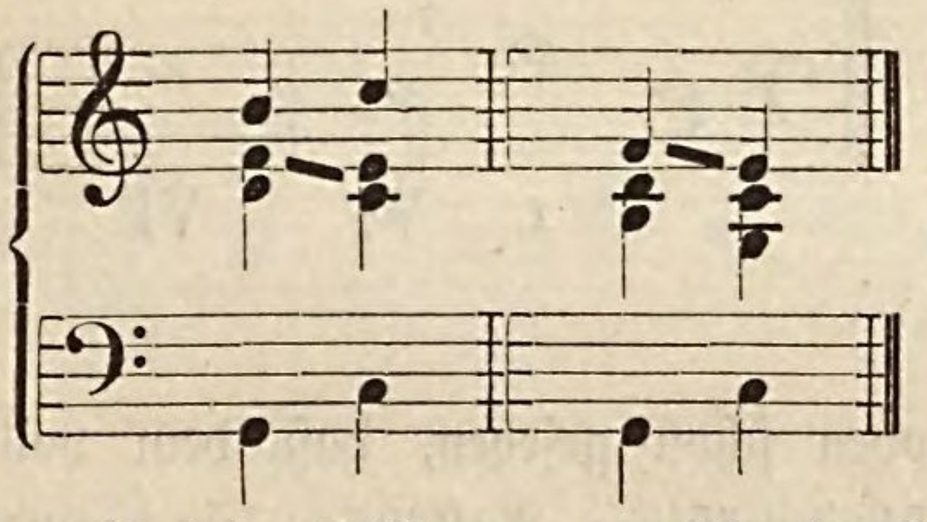
Schon bei dem Dominant-Dreiklang wurde bemerkt, daß in den Mittelstimmen dieses Streben nicht so sehr hervortritt und daß der Leiteton auch dann abwärts geführt werden kann, wenn der Baß die Gegenbewegung hat. In diesem Falle ist der folgende tonische Dreiklang vollständig. Z. B.:




Die **Quinte** geht eine Stufe auf- oder abwärts:

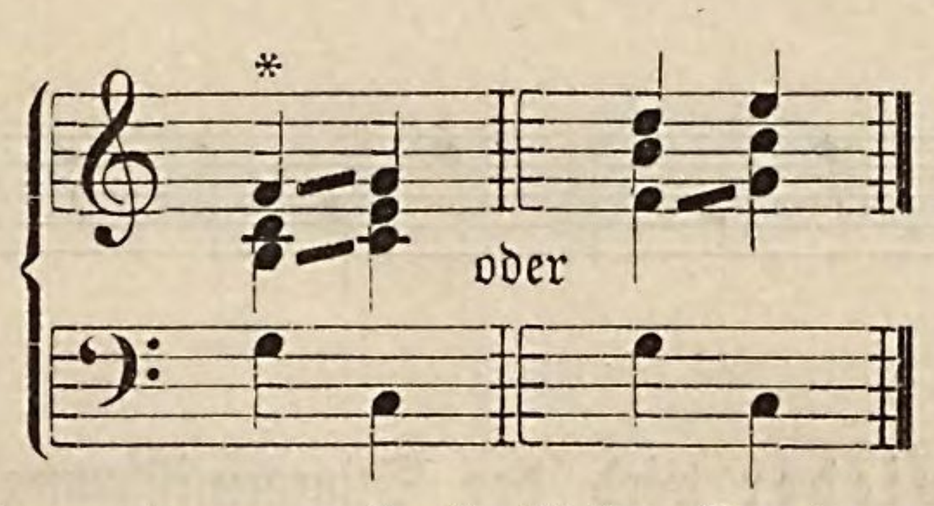


Die **Septe** schreitet, wie bereits erwähnt, eine Stufe abwärts zur Terz des tonischen Dreiklangs:



Die kleine Septe ist die Dissonanz, welche in Bezug auf ihre Wirkung der Konsonanz am nächsten kommt. Deshalb und weil sie im Dominantaccord mit der großen Terz und reinen Quinte, zwei konsonierenden Intervallen, zusammenklingt, läßt man sie im Hauptseptaccord frei d. h. ohne Vorbereitung eintreten.

Wollte man aber auch von ihrer Auflösung absehen und sie aufwärts fortschreiten lassen, so würde das in den meisten Fällen unbefriedigt lassen; z. B.:

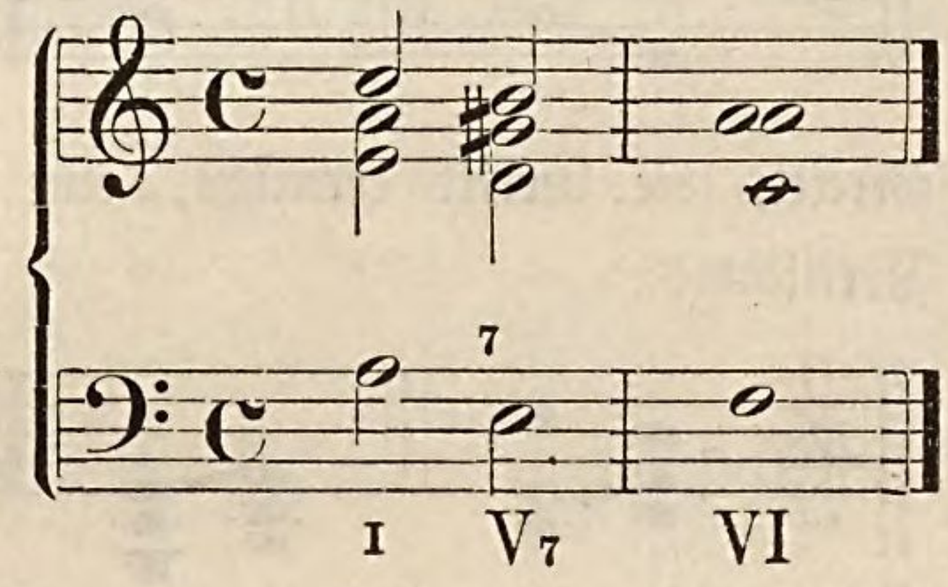



* Hier entstehen zudem noch falsche Quinten. Was die ver-

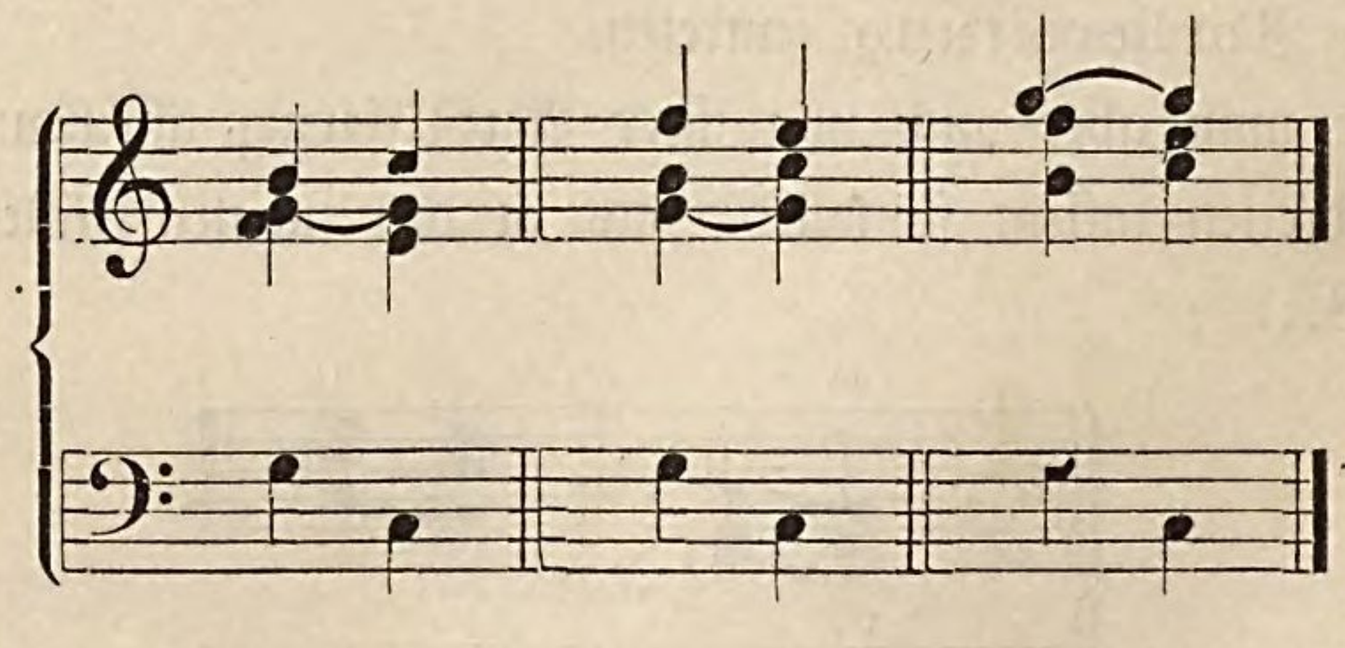
minderte Quinte anlangt, die die Terz und Septe miteinander bilden, gilt hier alles, was über die Fortführung der verminderten Intervalle und über die sogenannten falschen Quinten gesagt wurde.

Tritt der Hauptseptaccord inmitten eines Tonsatzes auf und erfolgt auch hier seine Auflösung in den tonischen Dreiklang, so muß entweder die Septe in der Oberstimme zu liegen kommen, so daß der Dreiklang in der Terzenlage folgt, oder der Septaccord muß auf das gute Taktteil fallen, so daß der Dreiklang mit dem schlechten Taktteile kommt. Ist keines von beiden der Fall, so wird zur Unzeit das Gefühl des Abschlusses erzeugt und der ganze Satz mehr oder weniger auseinander gerissen.

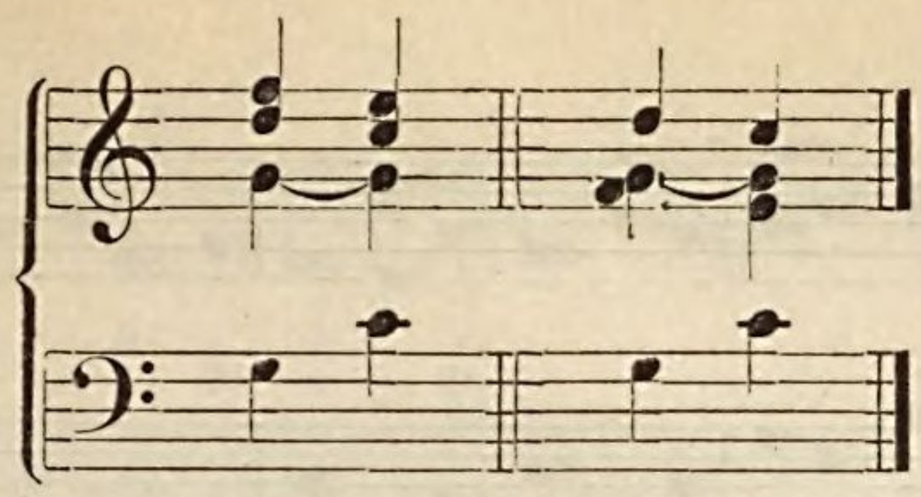
Häufig wird der Dominantseptaccord zum Dreiklang der VI. Stufe geführt, wodurch ein Trugschluß entsteht. Z. B.:




Wir haben oben schon gesehen, daß dem vollständigen Septaccord bei strenger quintschrittmäßiger Auflösung ein unvollständiger Dreiklang folgt. Umgekehrt fehlt dem Septaccord die Quinte, wenn der nachfolgende tonische Dreiklang vollzählig ist. Z. B.:



Hin und wieder wird der Stimmenführung zu liebe die Terz weggelassen. Der Accord hat dann diese Gestalt:



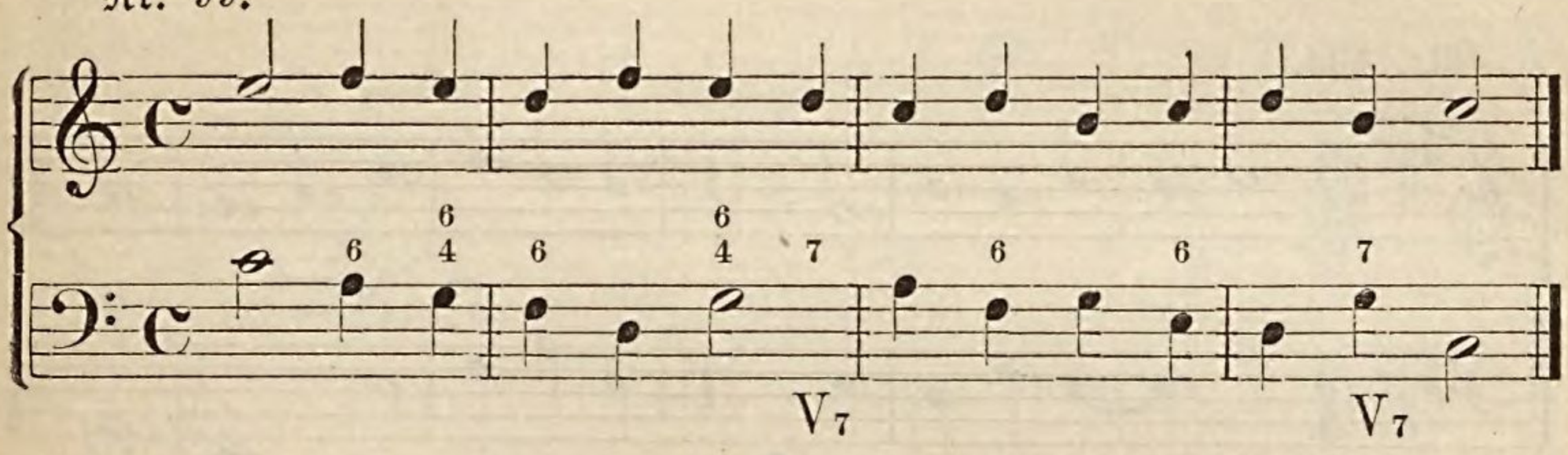
Wenn der Septaccord in einer solchen Form auch nicht gerade wesentlich verändert ist, so kann sie doch nicht als empfehlenswert bezeichnet werden. Der Dominantseptaccord ohne Terz wird immer etwas matt klingen.

Die Verwendung des Dominantseptaccordes im harmonischen Satz zeigen die unten folgenden Übungs-Beispiele.

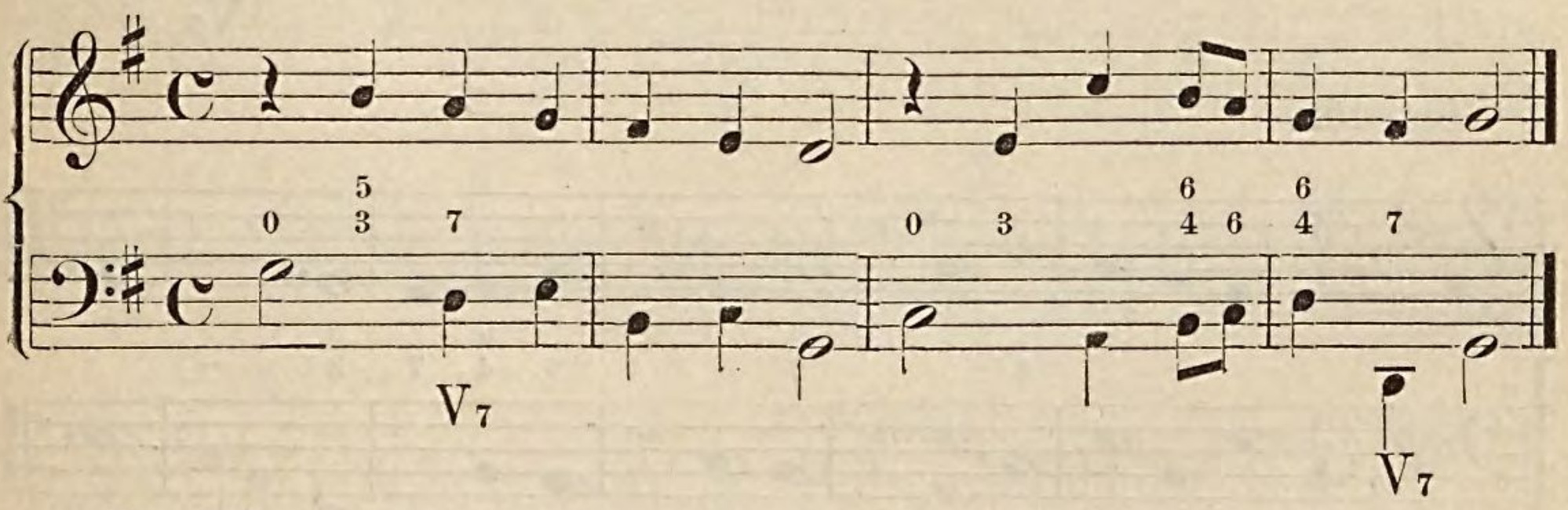
Aufgaben:

1. Die Dominantseptaccorde sämtlicher Dur- und Molltonarten sollen, wie oben an C-dur und A-moll gezeigt ist, zu ihren tonischen Dreiklängen fortgeführt werden! Es soll dies auf dem Papiere und am Klaviere geschehen!
2. Nachfolgende Übungssätze sind in mehreren Tonarten vierstimmig einzuspielen und schriftlich auszuarbeiten!

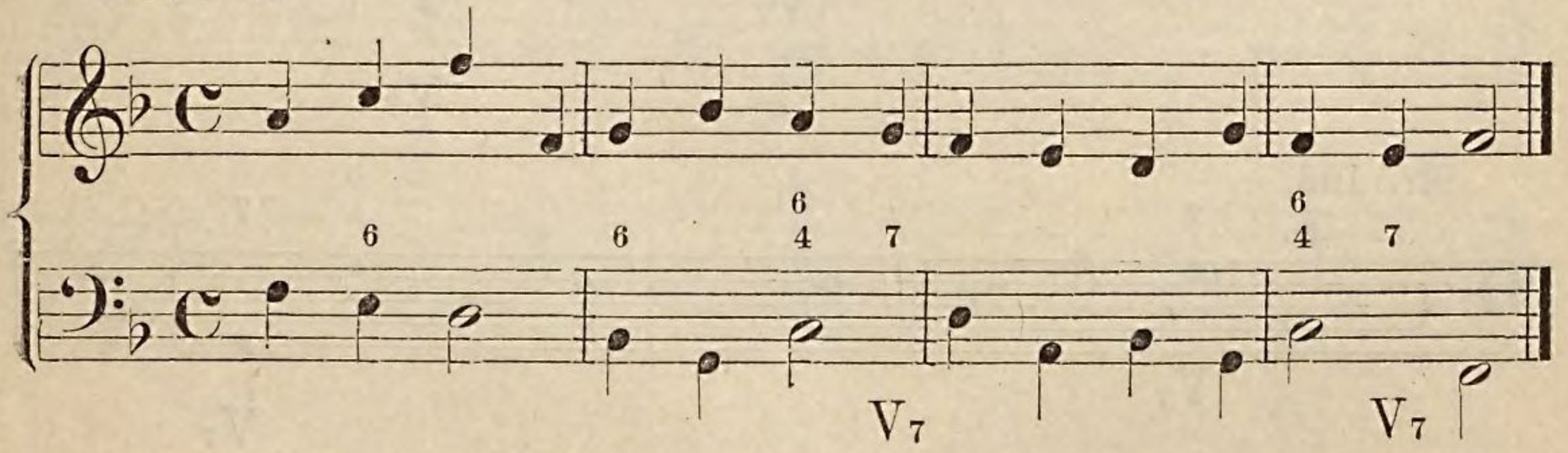
Nr. 99.



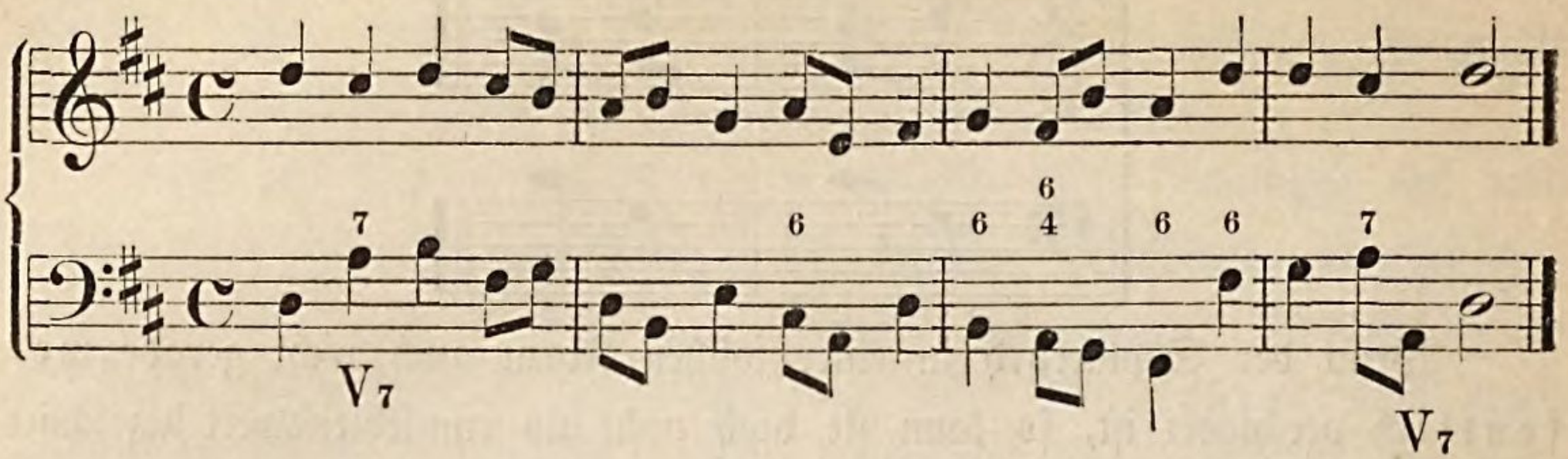

Nr. 100.



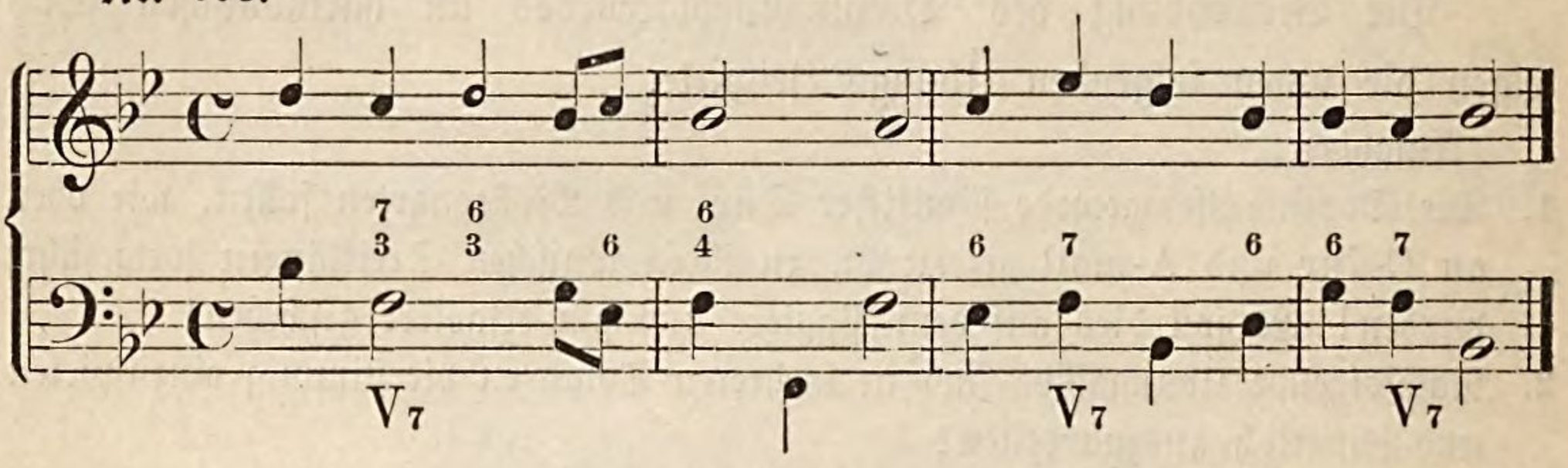

Nr. 101.



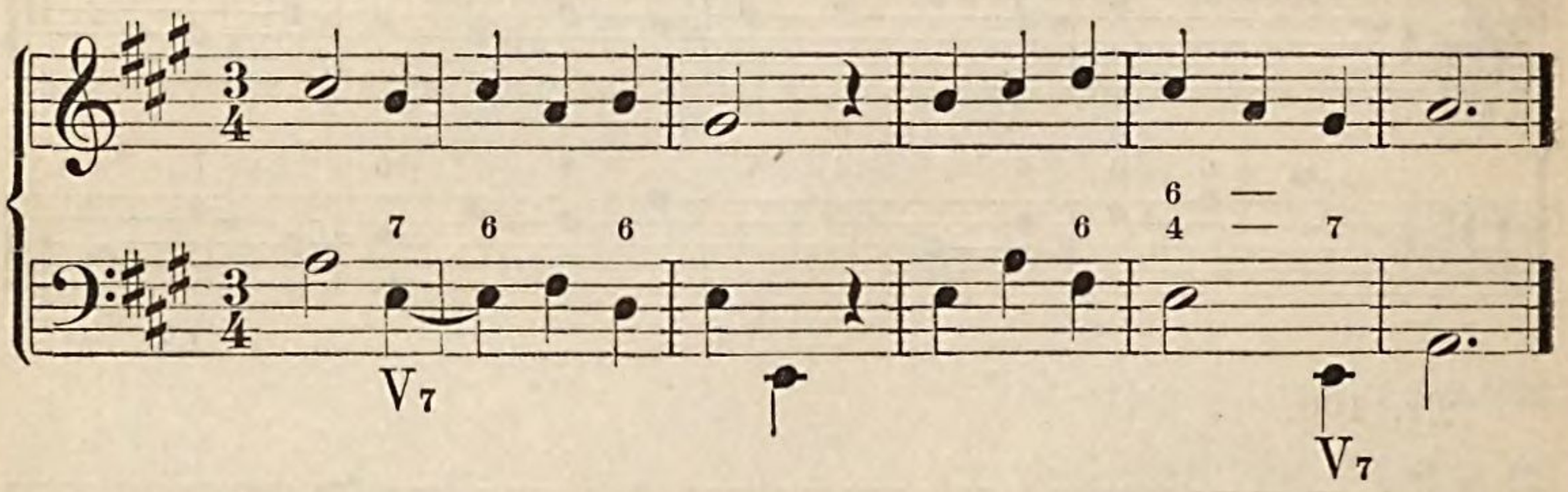
Nr. 102.



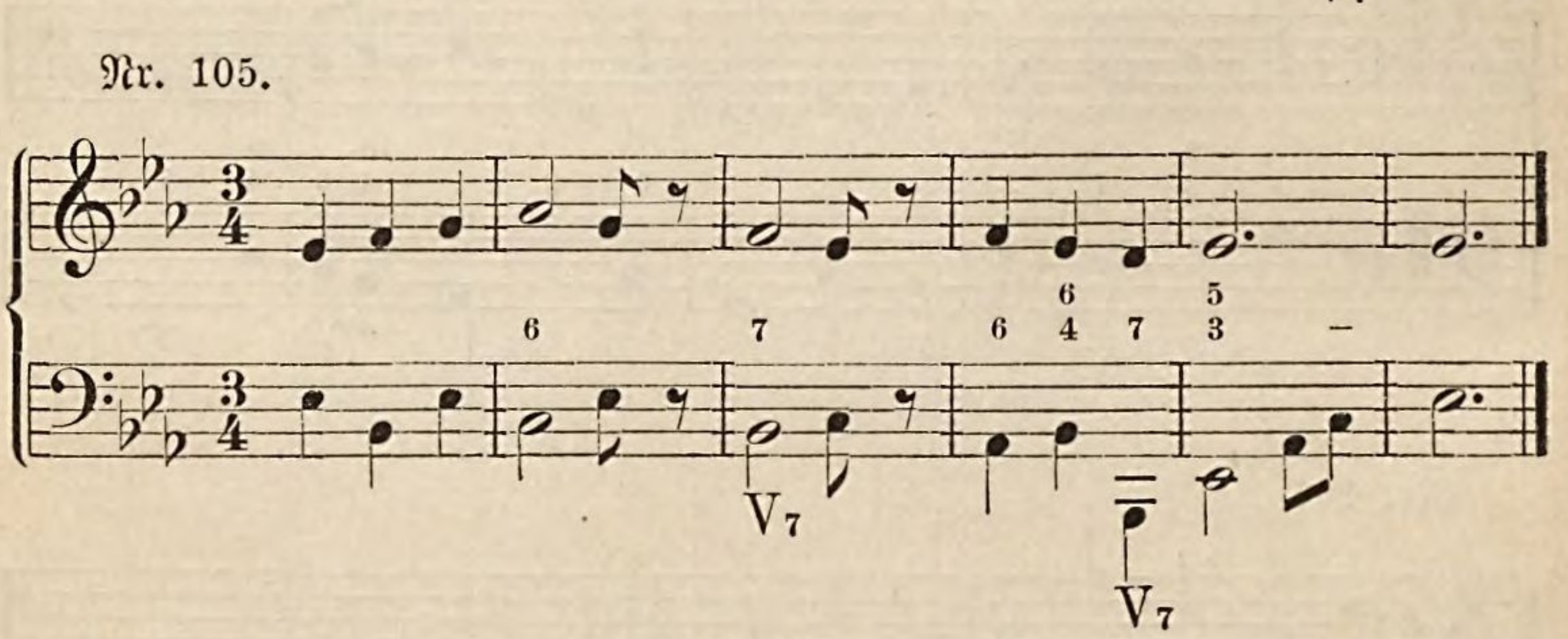

Nr. 103.



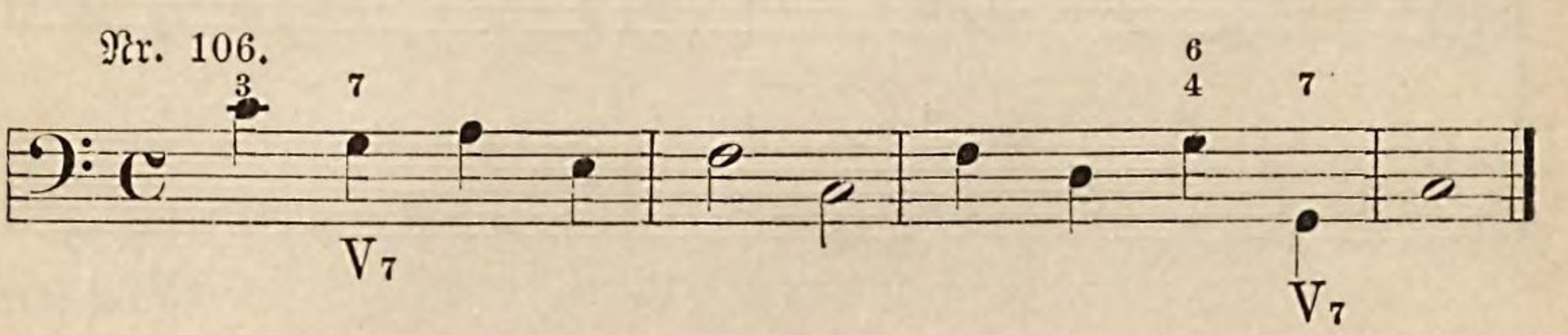

Nr. 104.



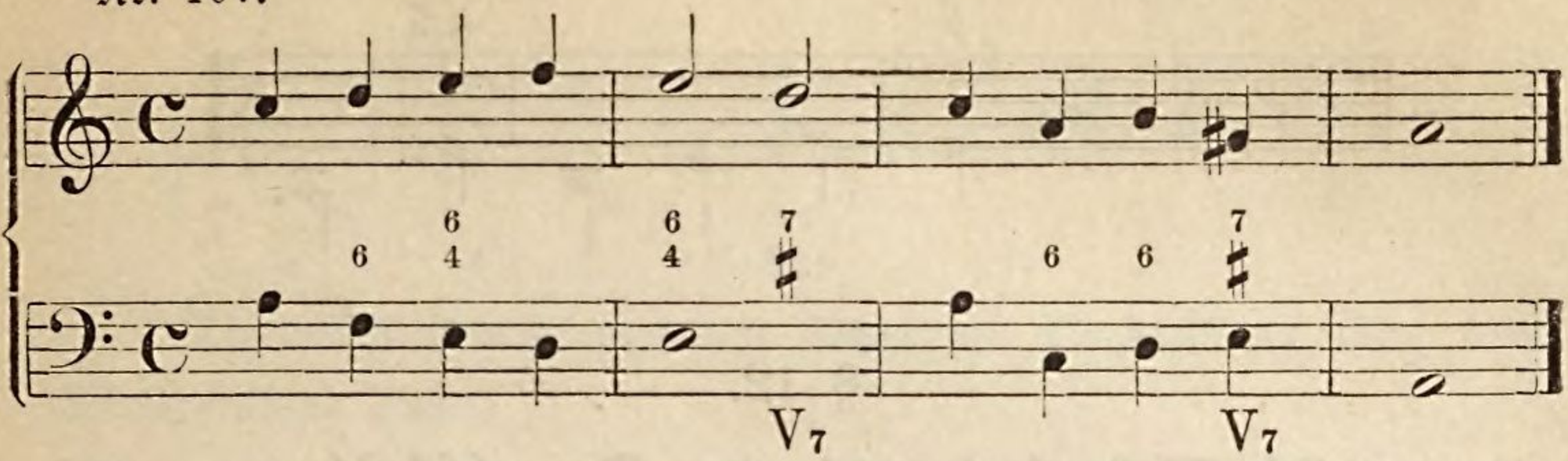

Nr. 105.



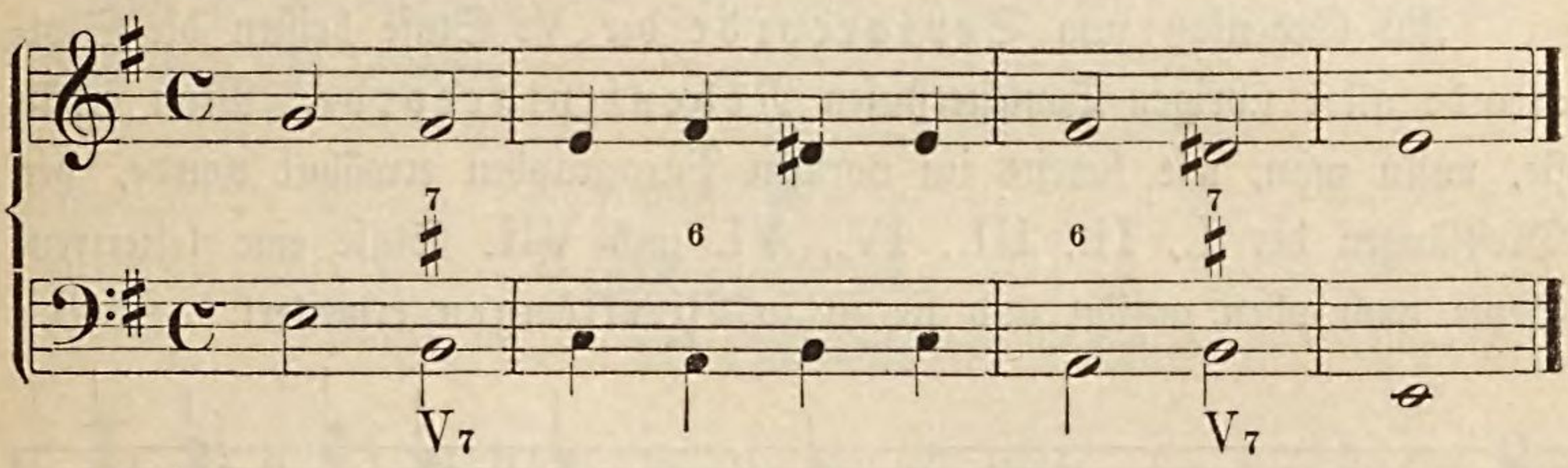

Nr. 106.



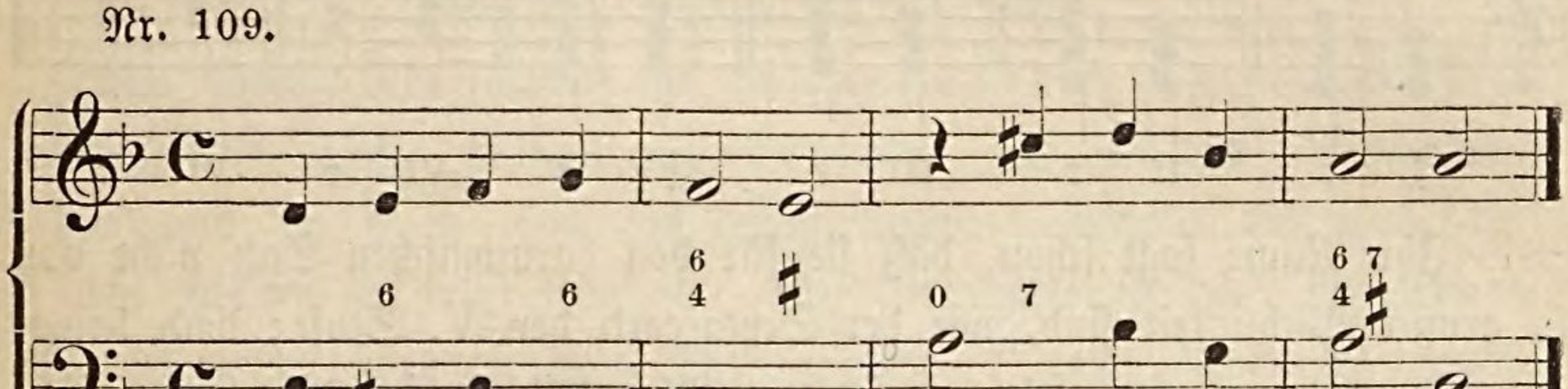
Nr. 107.



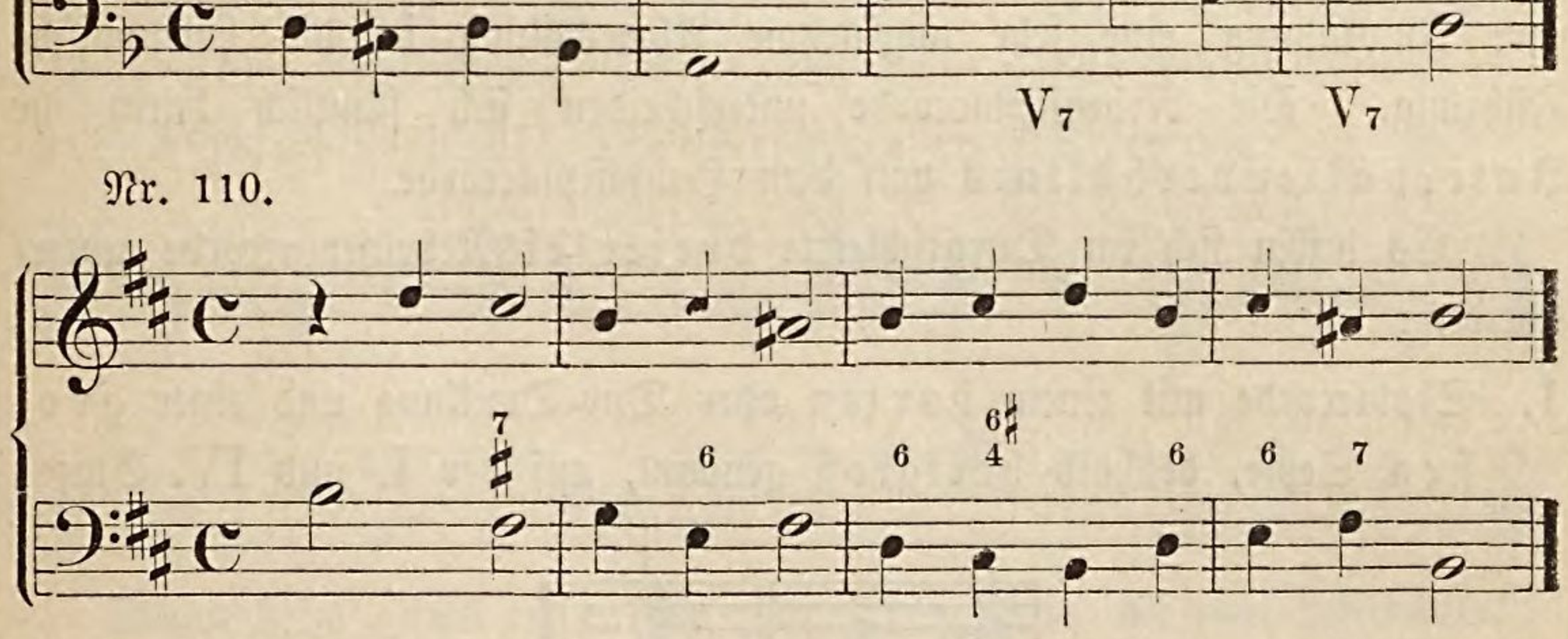

Nr. 108.



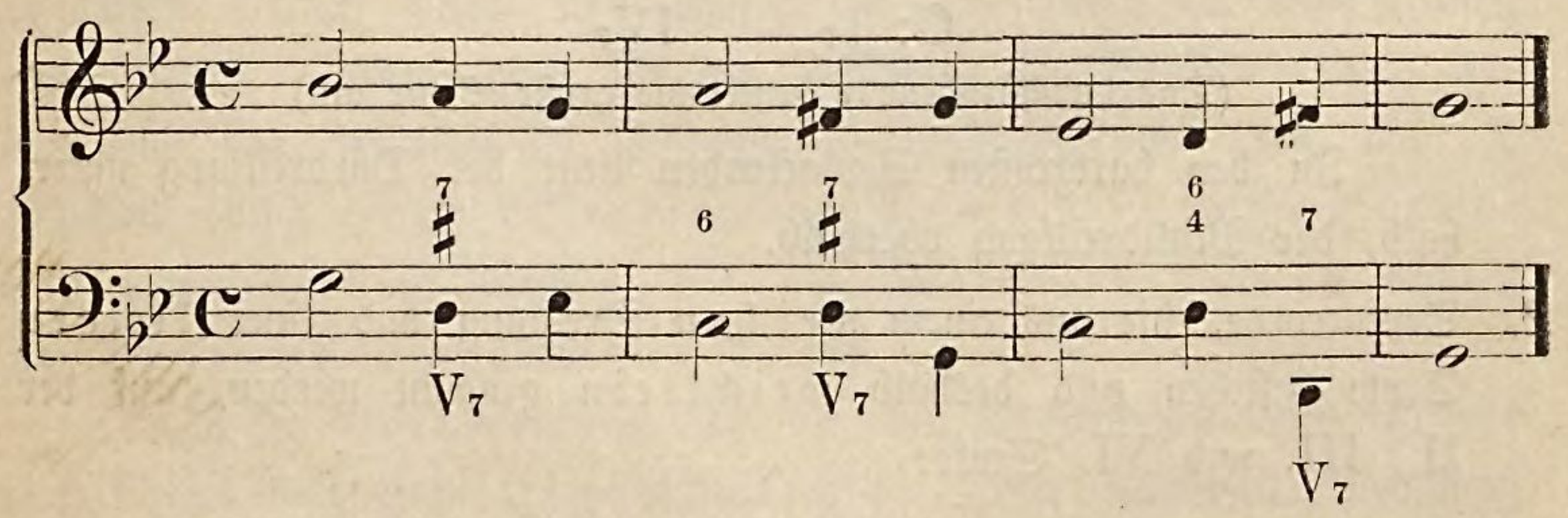

Nr. 109.



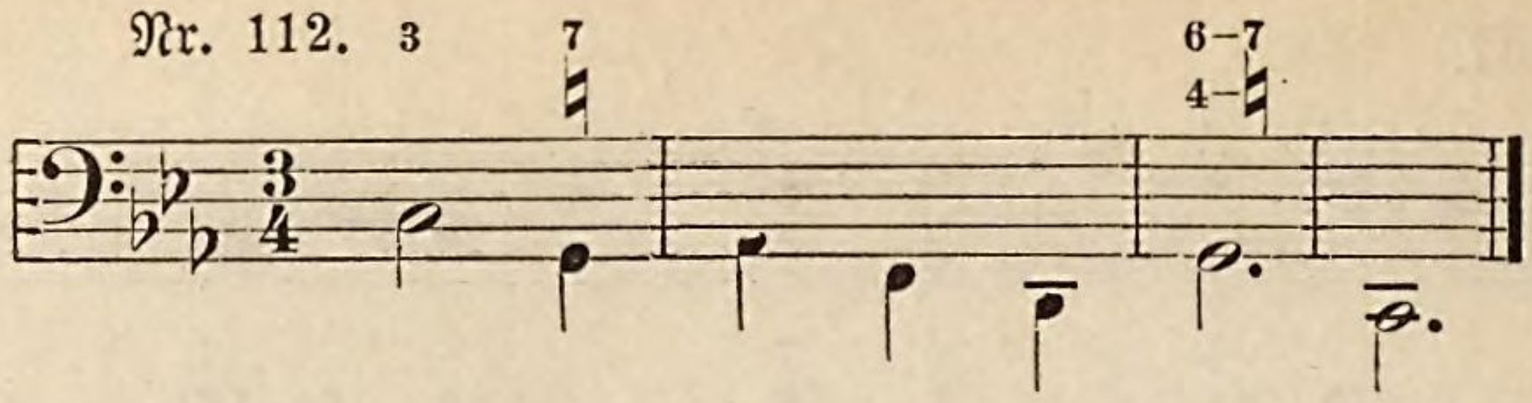

Nr. 110.




Nr. 111.



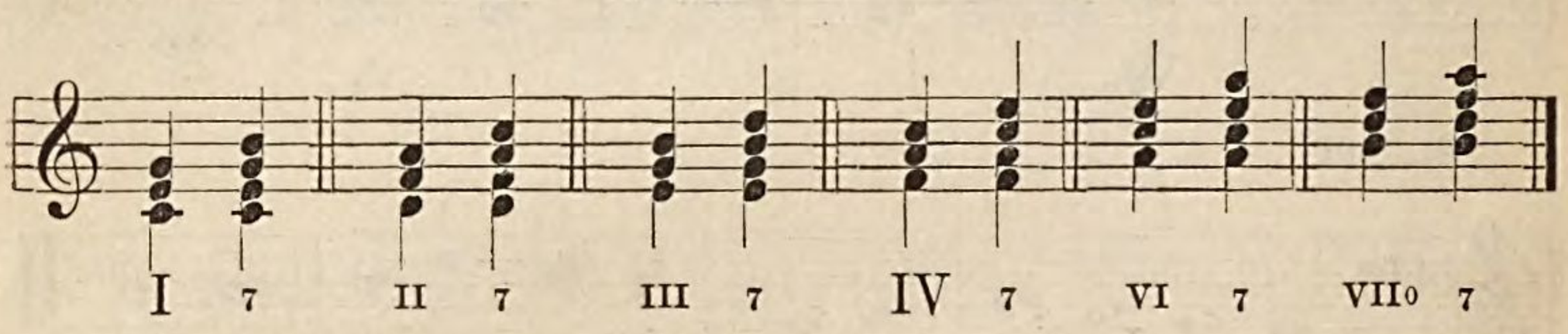
Nr. 112. 3




## § 12.

## Die Nebenseptaccorde des Durgeschlechtes.

Im Gegensatz zum Septaccorde der V. Stufe heißen die Septaccorde aller übrigen Tonleiterstufen Nebenseptaccorde. Man erhält sie, wenn man, wie bereits im vorigen Paragraphen erwähnt wurde, den Dreiklängen der I., II., III., IV., VI. und VII. Stufe eine leitertreue Septe nach oben anfügt und sie so zu Vierklängen erweitert. Z. B.:

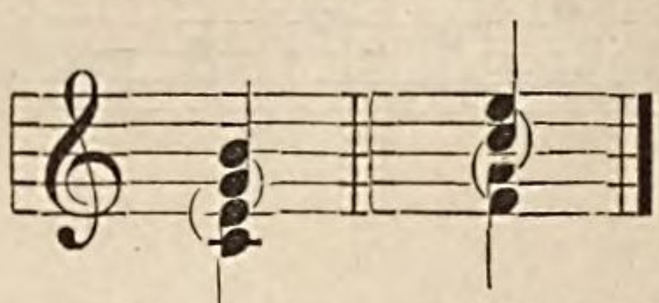


I 7 II 7 III 7 IV 7 VI 7 VII° 7

Ihr Name sagt schon, daß sie für den harmonischen Satz nicht von so großer Wichtigkeit sind, wie der Septaccord der V. Stufe; doch bringt ihre Anwendung eine sehr angenehme Abwechslung in die harmonische Führung. Die Nebenseptaccorde unterscheiden sich sämtlich durch ihr Intervallenverhältnis von dem Hauptseptaccorde.

Es lassen sich im Durgeschlechte dreierlei Nebenseptaccorde unterscheiden:

1. Septaccorde mit einem harten oder Dur-Dreiklang und einer großen Septe, deshalb hartgroß genannt, auf der I. und IV. Stufe:

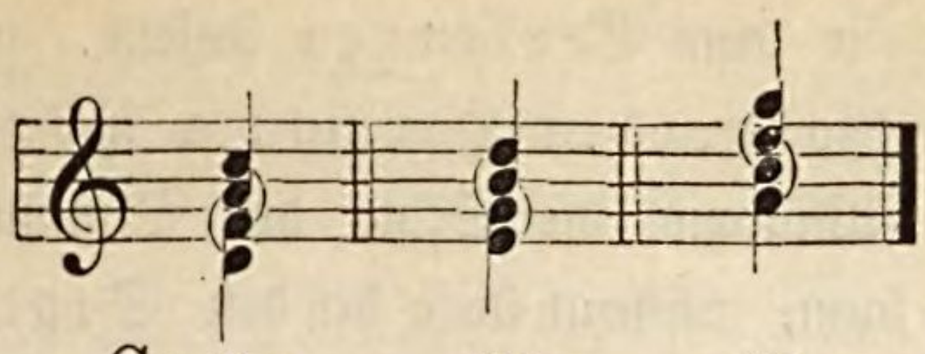


C: $I_7$ $IV_7$

(Das durchstrichene 7 deutet die große Septe an.)

In den hartgroßen Septaccorden liegt der Durdreiklang unterhalb, der Molldreiklang oberhalb.

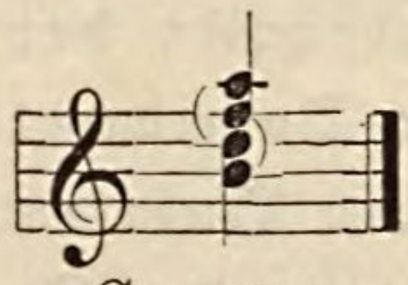
2. Septaccorde, die aus einem weichen Dreiklang und einer kleinen Septe bestehen und deshalb weichklein genannt werden, auf der II., III. und VI. Stufe:



C: II7 III7 VI7

Die weichkleinen Septaccorde haben den Durdreiklang oben, den Molldreiklang unten.

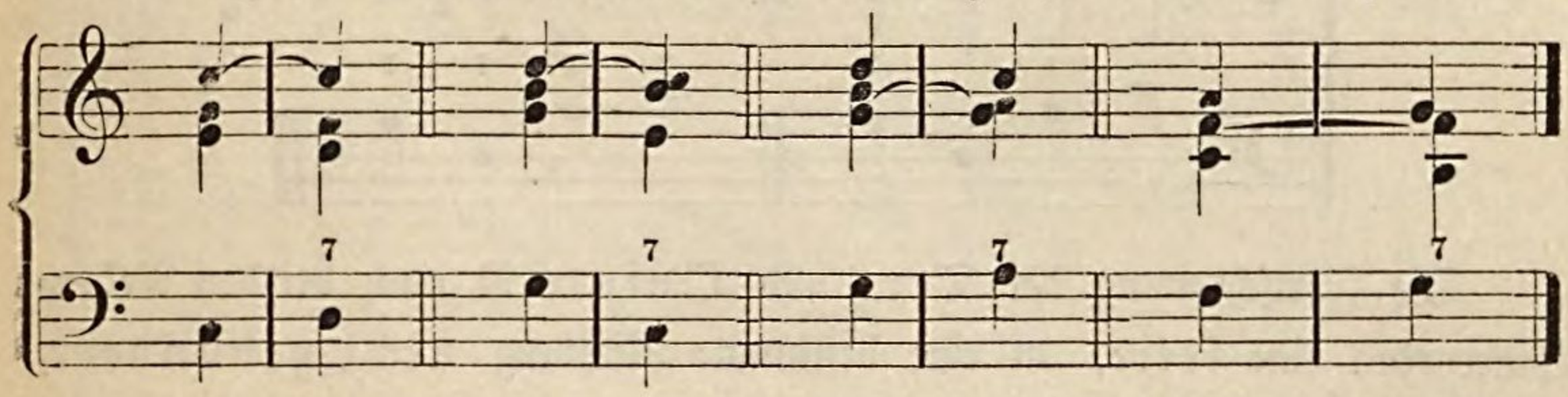
3. Einen aus einem verminderten Dreiklang und aus einer kleinen Septe sich zusammensetzenden Septaccord, vermindertklein genannt, auf der VII. Stufe:



C: VII07

## Vorbereitung der Septe.

Die Septaccorde haben ein dissonierendes Intervall, die Septe, und müssen deshalb vorbereitet und aufgelöst werden. Beides wird an dem Ton des dissonierenden Intervalls vollzogen, der auf den zweiten bezogen wird. Bei der Septe ist dies der obere Ton. Vorbereitet ist derselbe, wenn er bereits in der vorhergehenden Harmonie in einem konsonierenden Verhältnis und zwar in derselben Stimme zu finden ist. Z. B.:




Schon beim Dreiklang wurde gesagt, daß Töne, die zwei aufeinanderfolgenden Accorden gemeinsam sind, ein und derselben Stimme zugewiesen werden sollen, und insofern ist das Gebot der Vorbereitung nichts Neues. Indem aber für die Dissonanz die Vorbereitung verlangt und von derselben ihr Auftreten abhängig gemacht wird, gilt als feststehend, daß einem dissonierenden Accord nur solche Harmonien vorausgehen können, die den strebenden Ton in einem konsonierenden Verhältnis enthalten.

Durch die Vorbereitung soll die den Dissonanzen eigene Härte gemildert und einer Eigentümlichkeit dieser Intervalle Rechnung

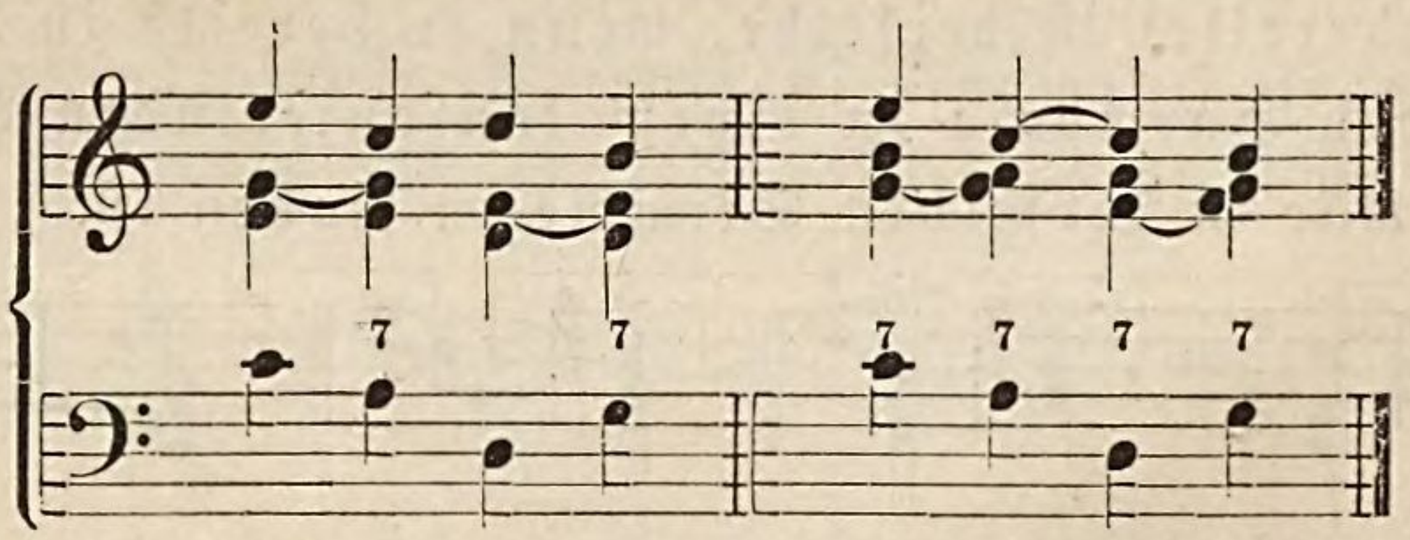
getragen werden, die in dem Verlangen besteht, mit der vorhergehenden und nachfolgenden Harmonie möglichst eng verbunden zu sein. Während die Septe des Dominant-Accordes ohne Vorbereitung auftreten kann, erscheint diese bei den Septen der Nebenseptaccorde in den meisten Fällen als eine Notwendigkeit. Wie aber keine Regel ohne Ausnahme ist, so auch diese. Wo die Vorbereitung unterbleiben kann, vermag nur der Meister zu beurteilen. Der Schüler muß sich an die Regel halten.

### Auflösung der Nebenseptaccorde.

Der natürlichste Fortschritt der Nebenseptaccorde ist der, den wir schon beim Dominant-Septaccord gefunden haben, nämlich zu dem eine Quinte tiefer oder eine Quarte höher liegenden Dreiklang, oder Septaccord.

Man nennt diese Auflösung der Septaccorde, weil sie dem Schritt V—I nachgebildet ist, die kadenzmäßige oder kadenzierende.

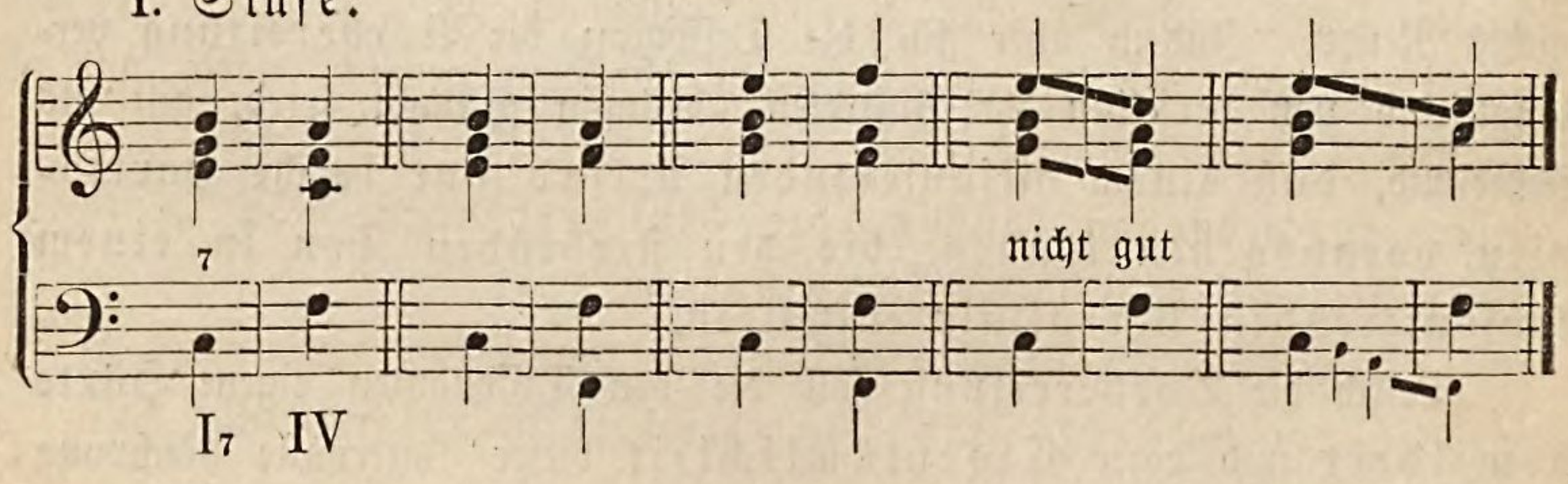
Daß auch andere Führungen möglich sind, bedarf wohl kaum der Erwähnung. Wir werden dies später an kleinen Übungs-Sätzen sehen. Kommen zwei Septaccorde unmittelbar aufeinander, so fehlt dem einen die Quinte. Z. B.:

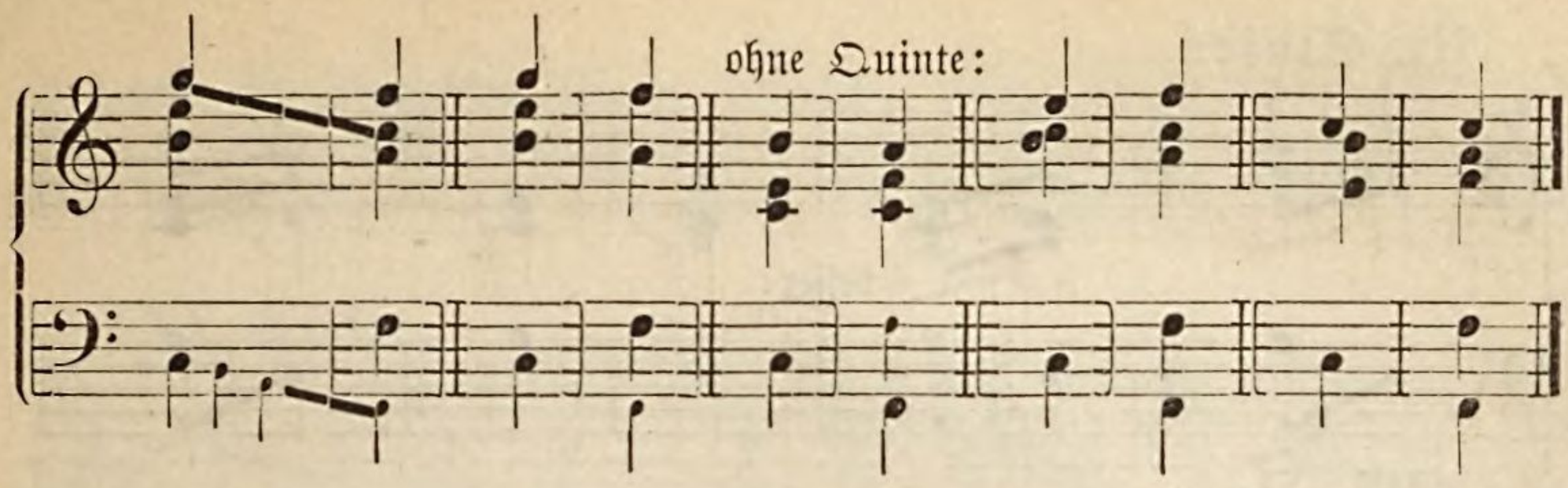



Die Fortschreitung der Terz und Quinte ist auch bei den Nebenseptaccorden eine freie, an eine bestimmte Richtung nicht gebundene. Die Septe hat eine Stufe abwärts zu gehen.

### Kadenzmäßige Auflösung der Nebenseptaccorde in Dur.

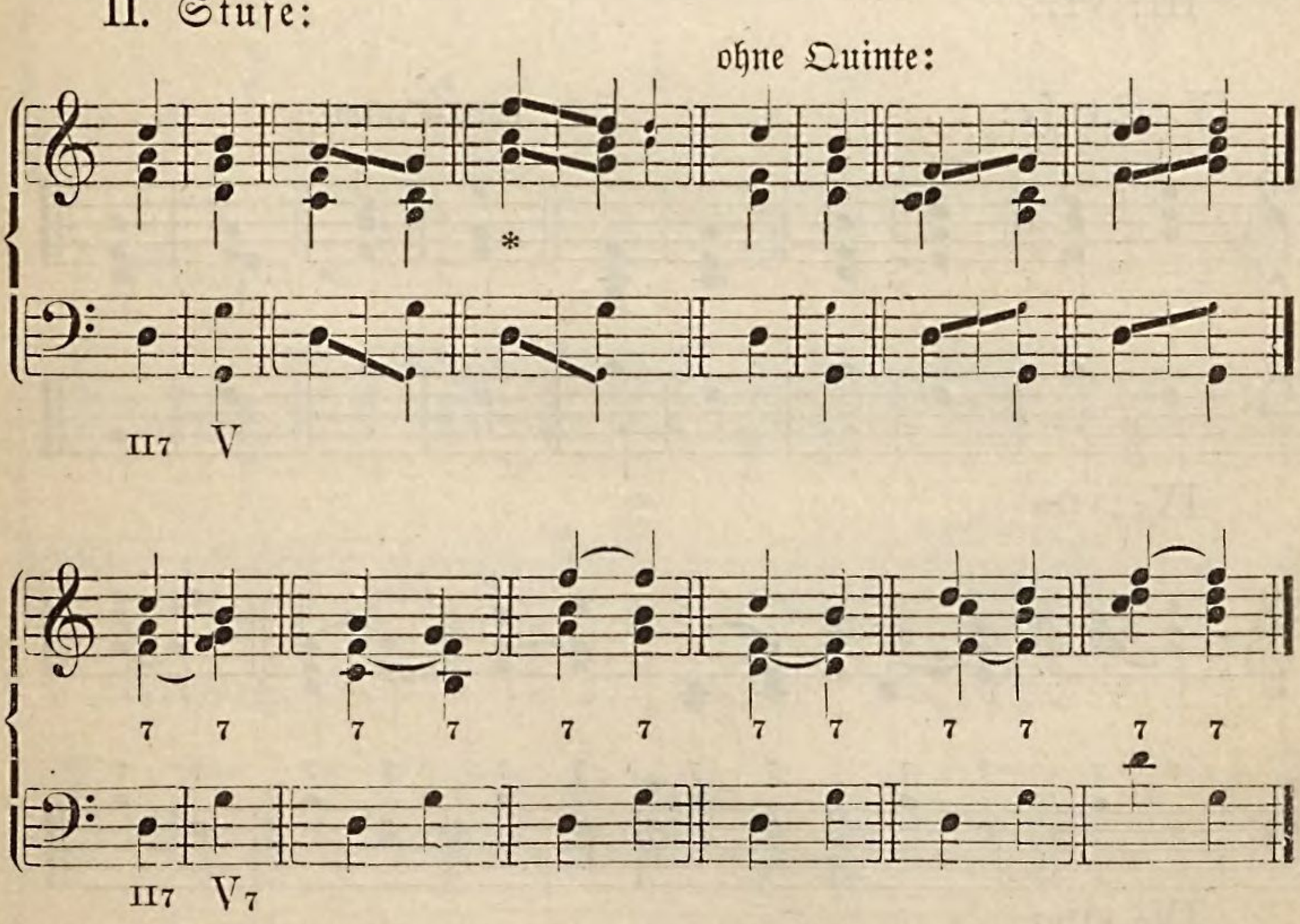
I. Stufe:






Die mit kleineren Noten angedeutete Führung des Basses ist die weniger gute. Da, wo zwei Baßnoten gleicher Größe sind, kann der Baß nach beiden Richtungen gehen.

## II. Stufe:




* Die verdeckten Quinten zwischen Sopran und Tenor sind der Verdopplung des Leitetons vorzuziehen.

III. Stufe:

besser:

III7 VI

ohne Quinte:

7 7 7 7 7 7 7 7 7 7 7 7

III7 VI7

IV. Stufe:

ohne Quinte:

*

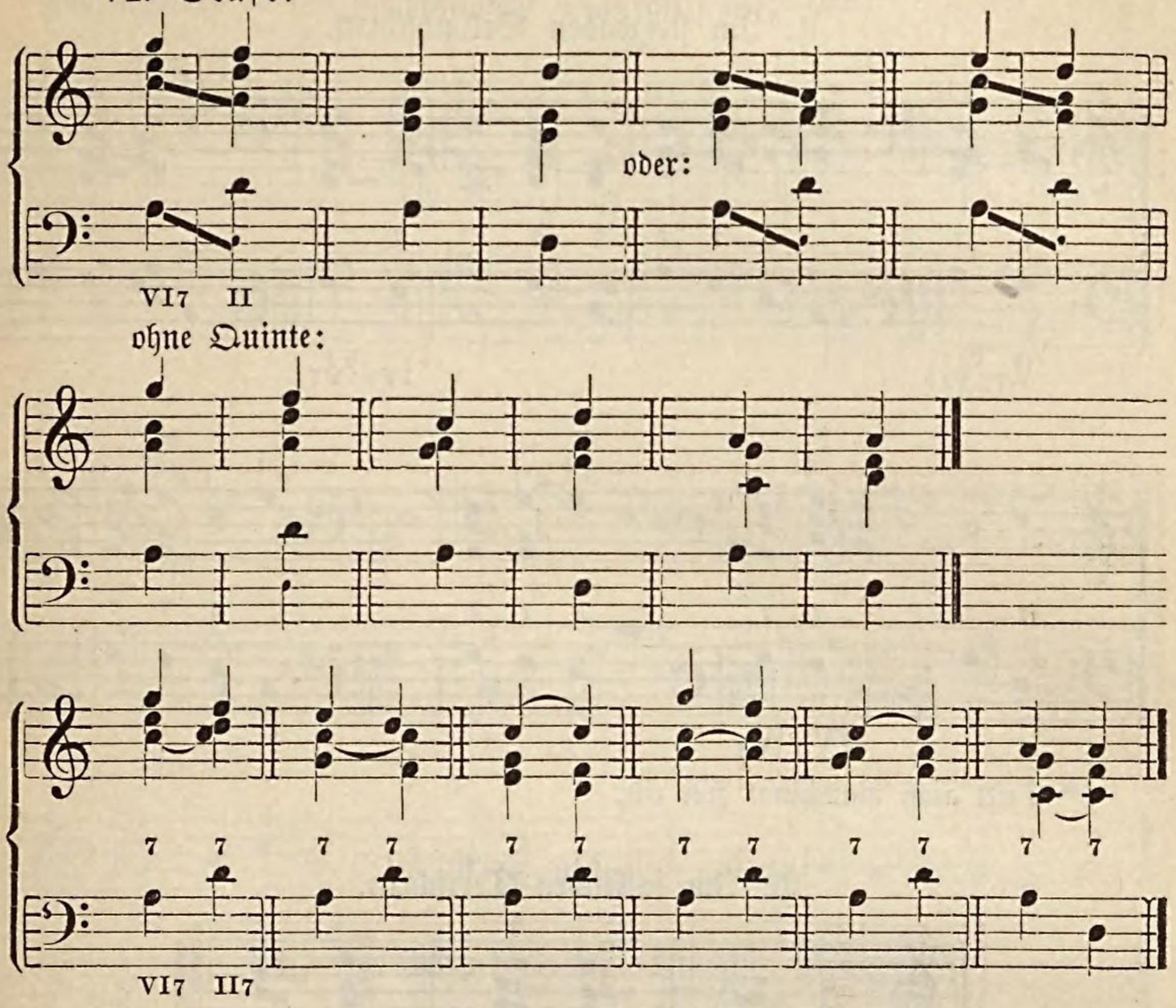
IV7 VII0

IV7 VII07

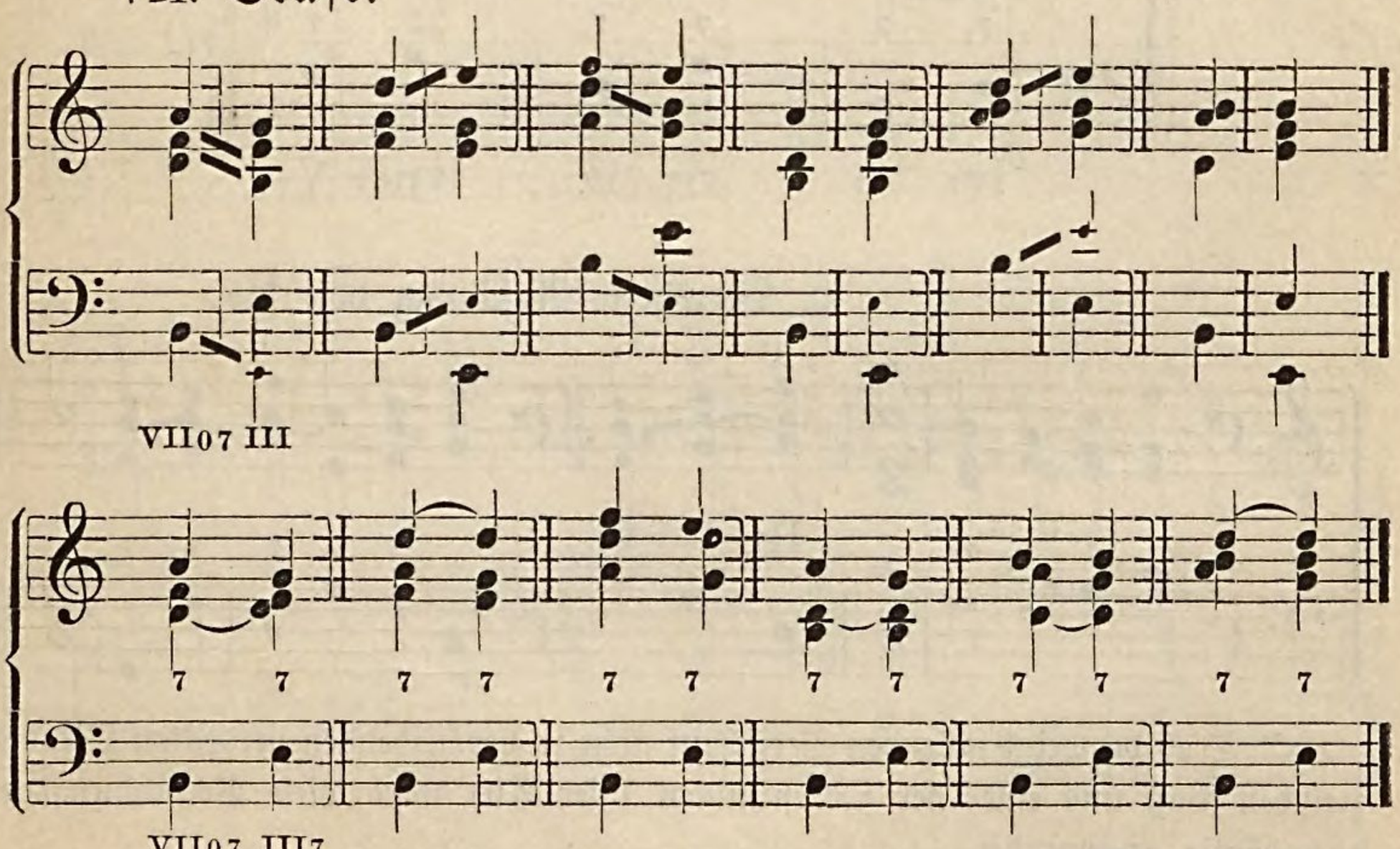
* Die Führung des Septaccordes der IV. Stufe in den Dreiklang, oder Septaccord der VII. Stufe ist nicht häufig und auch nicht empfehlenswert. Der

Baß geht eine übermäßige Quarte aufwärts, welcher Schritt unangenehm auf das Ohr wirkt. Man nennt diesen aus drei ganzen Tönen bestehenden, in der Tonleiter liegenden Schritt Tritonus.

VI. Stufe:



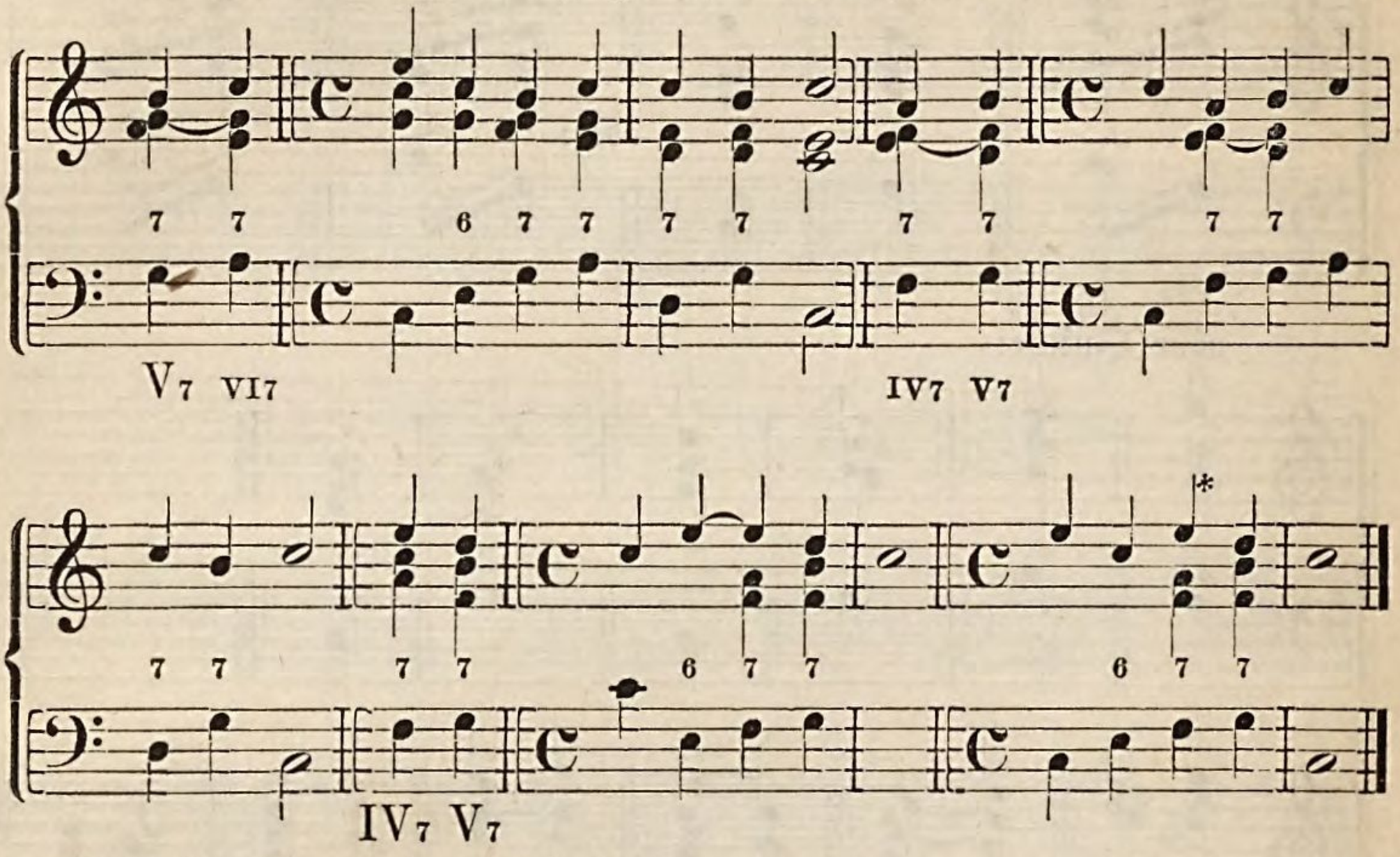

VII. Stufe:



Der Septaccord der VII. Stufe geht häufiger zur I. als zur III. Stufe. Sein Baßton erscheint im ersten Falle als Leiteton.

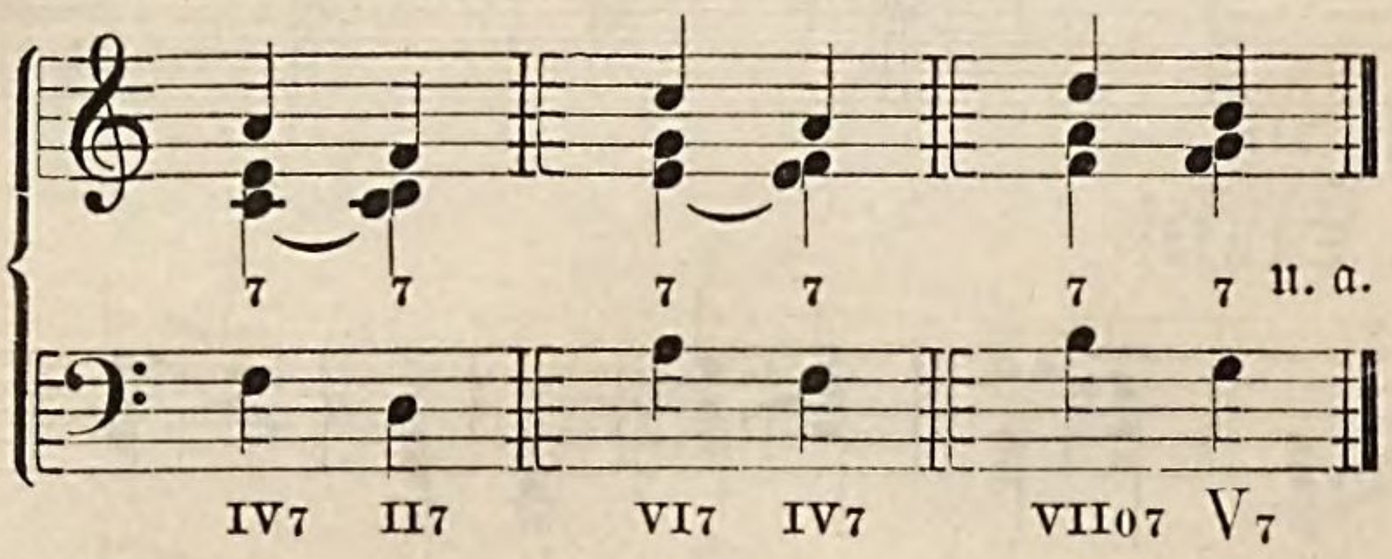
Besonders wichtige andere Auflösungen:

a. Im steigenden Sekundschritt.

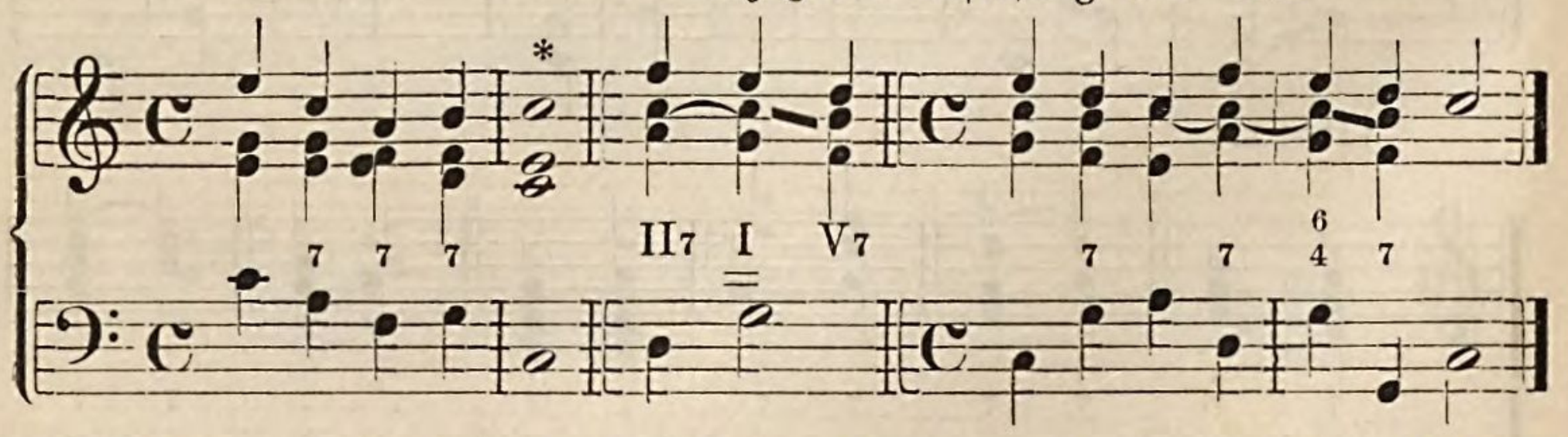



* Tritt auch manchmal frei ein.

b. Im fallenden Terzschritt.




c. Verzögerte Auflösung von $II_7$.

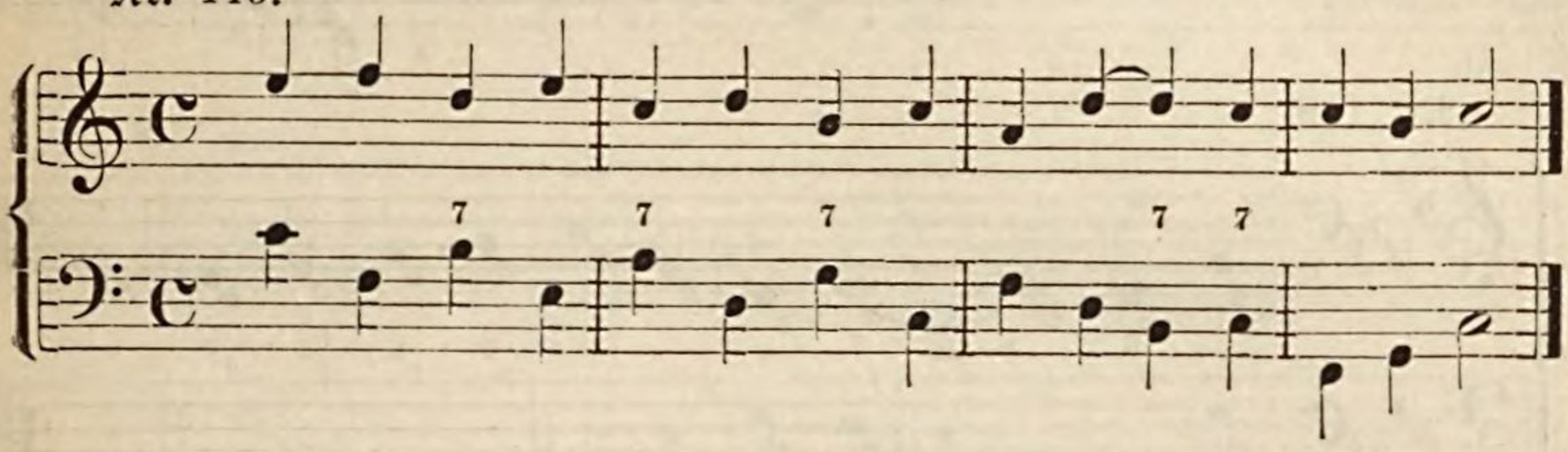



* Trotz der beim fallenden Terzschritt nicht zu vermeidenden verdeckten Oktaven zwischen Baß und einer der Oberstimmen (hier Alt) wird diese Verbindungsart doch häufig angewendet.

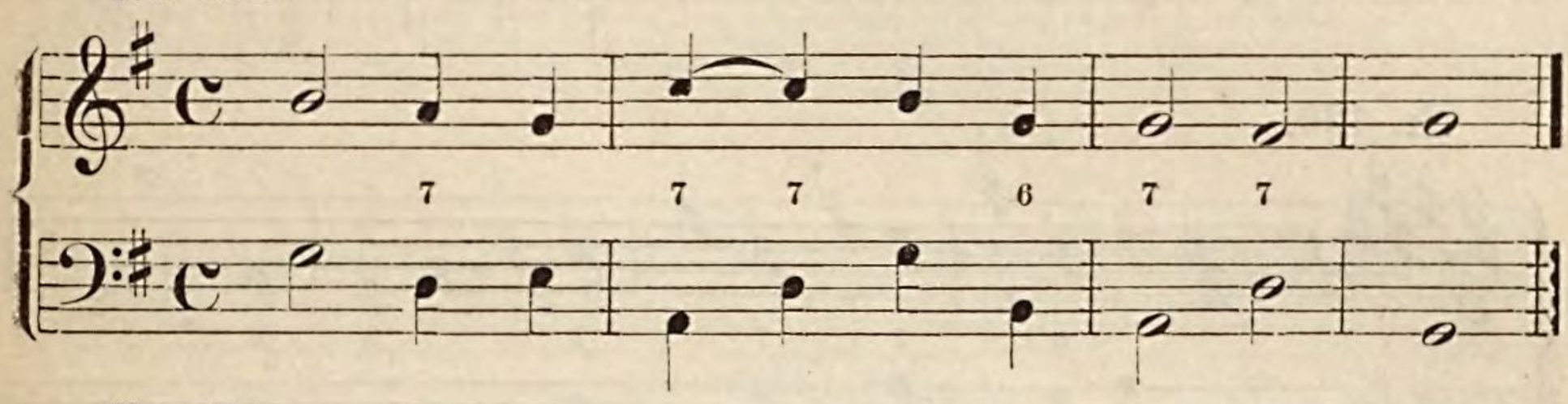
Aufgaben:

1. Die Nebenseptaccorde sämtlicher Dur-Tonarten sind in den verschiedenen Formen, in denen sie vorkommen können, schriftlich darzustellen!
2. Nachfolgende Tonsätze sind vierstimmig niederzuschreiben! Die Septe ist immer durch einen Bogen mit dem vorbereitenden Ton zu verbinden! Auch sind dieselben in fünf verschiedenen Tonarten einzuspielen!

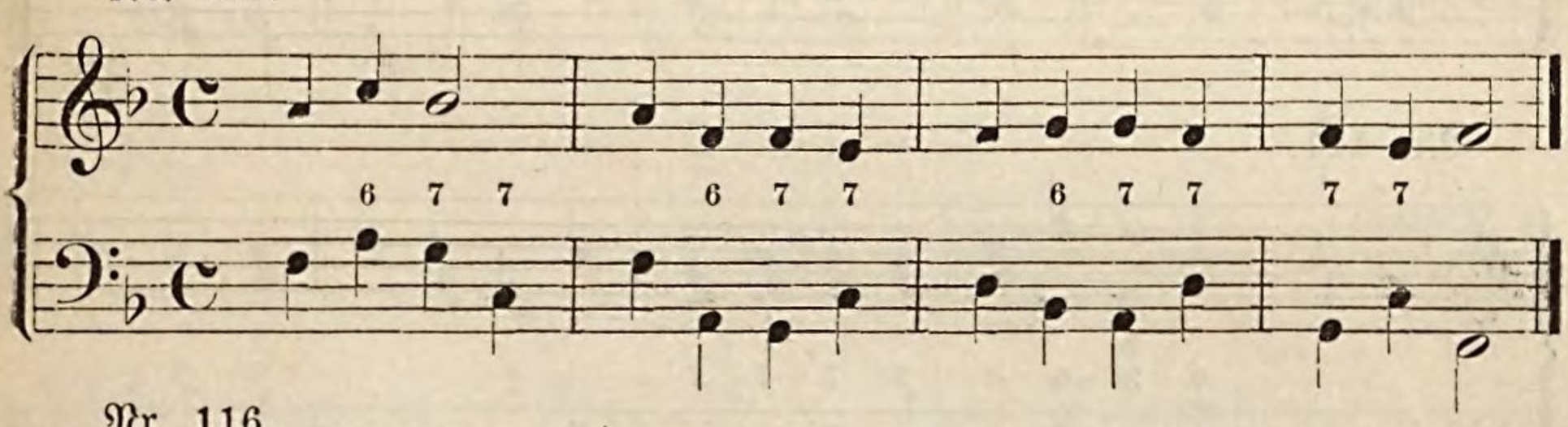
Nr. 113.



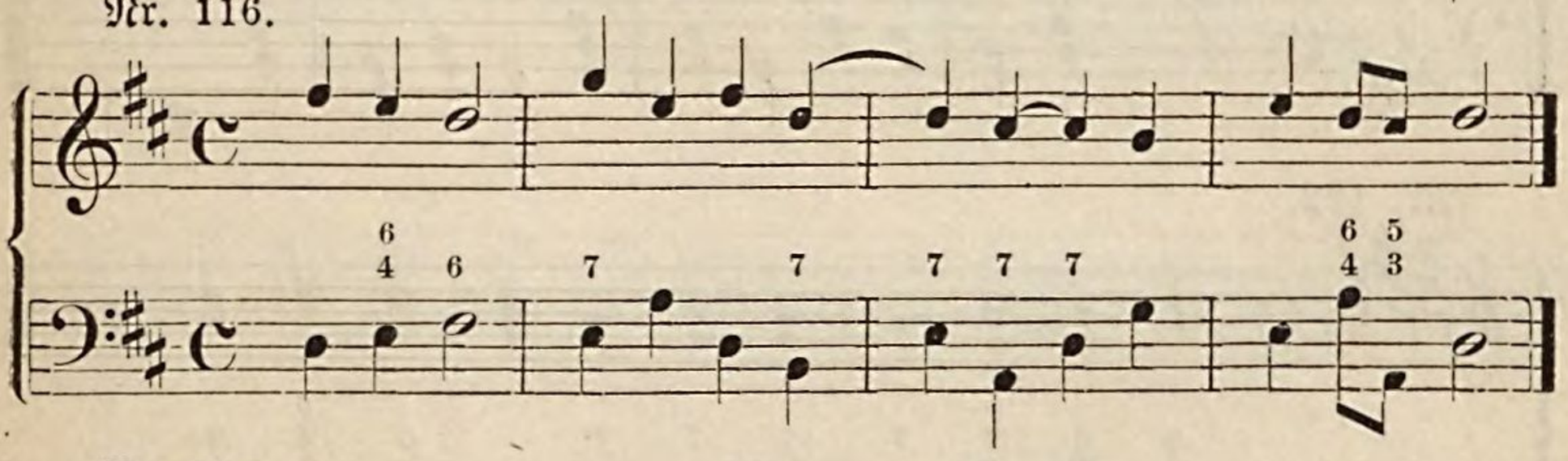
Nr. 114.



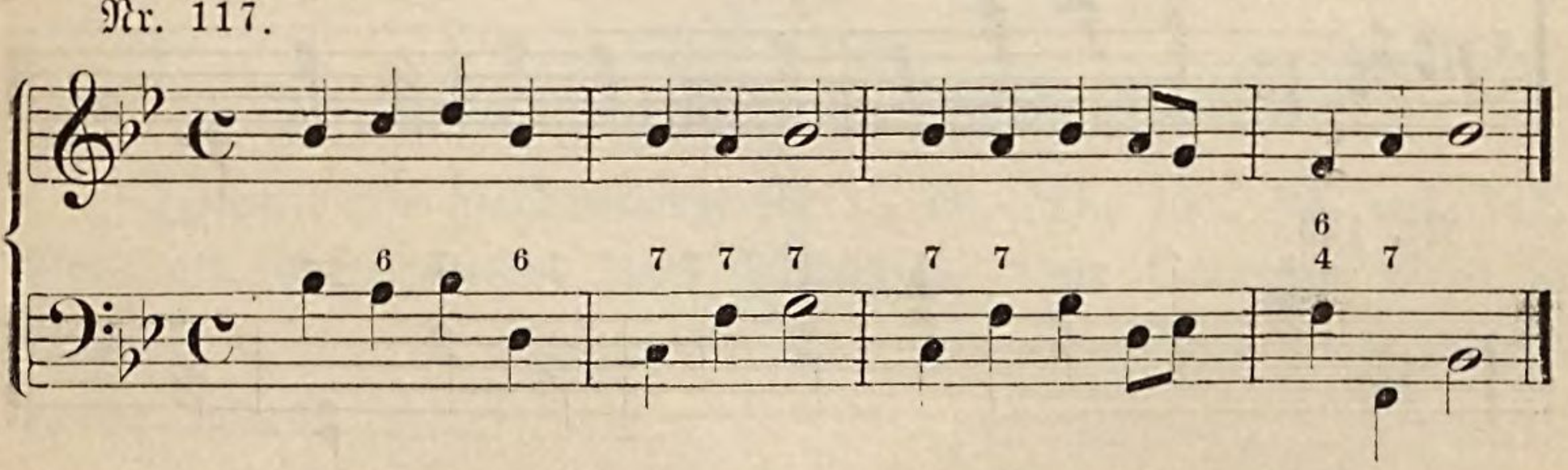
Nr. 115.



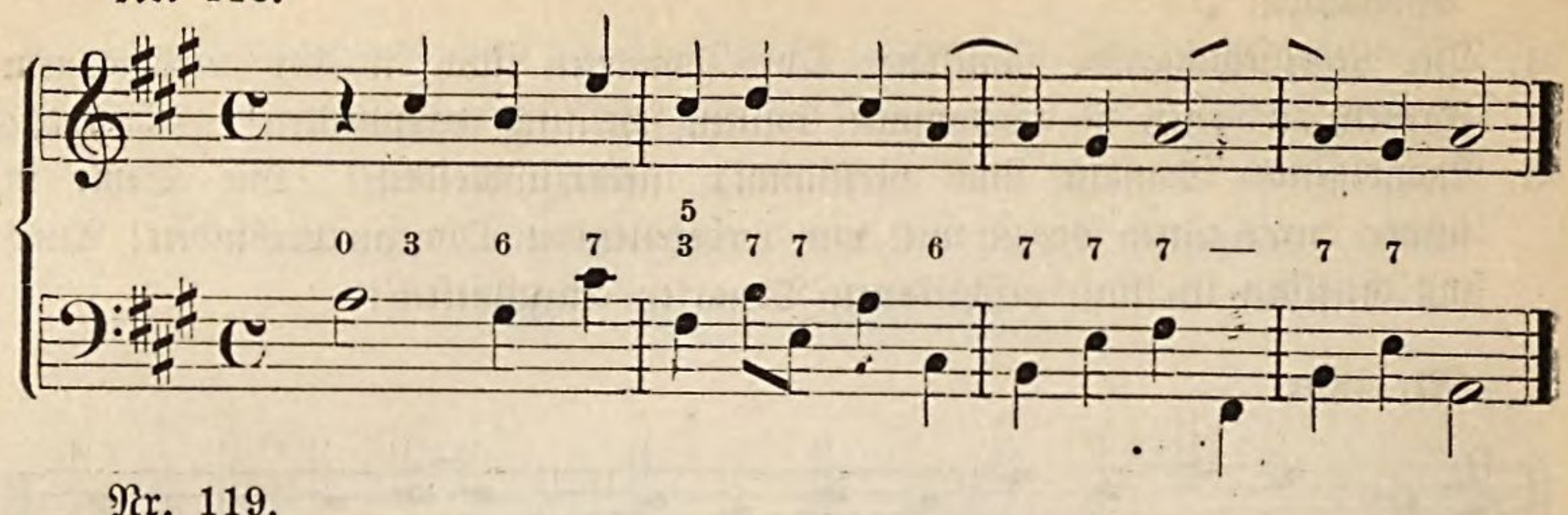
Nr. 116.



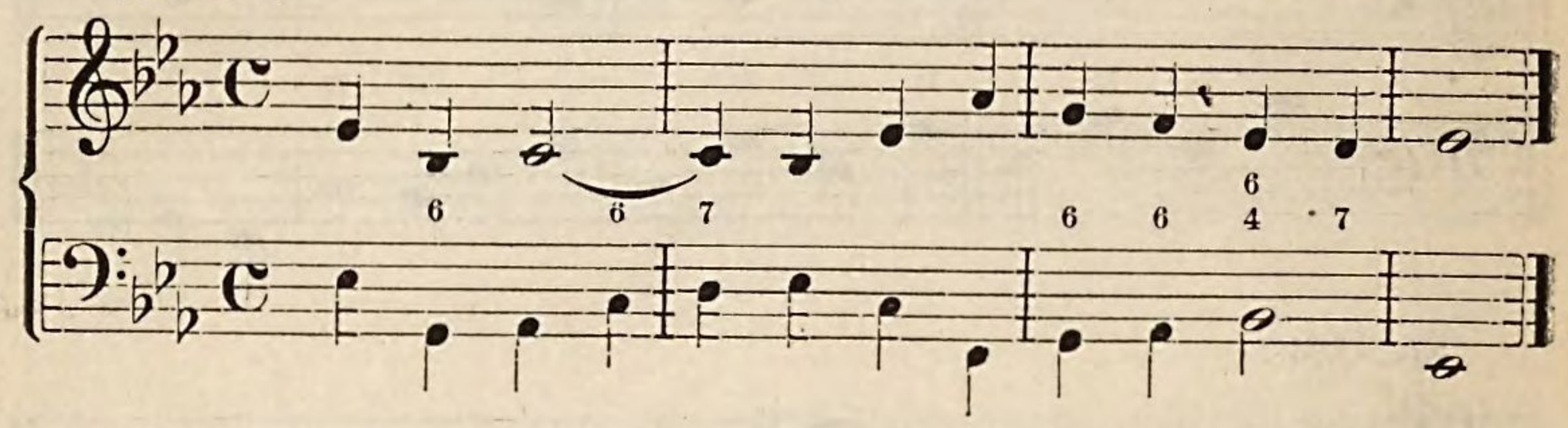
Nr. 117.



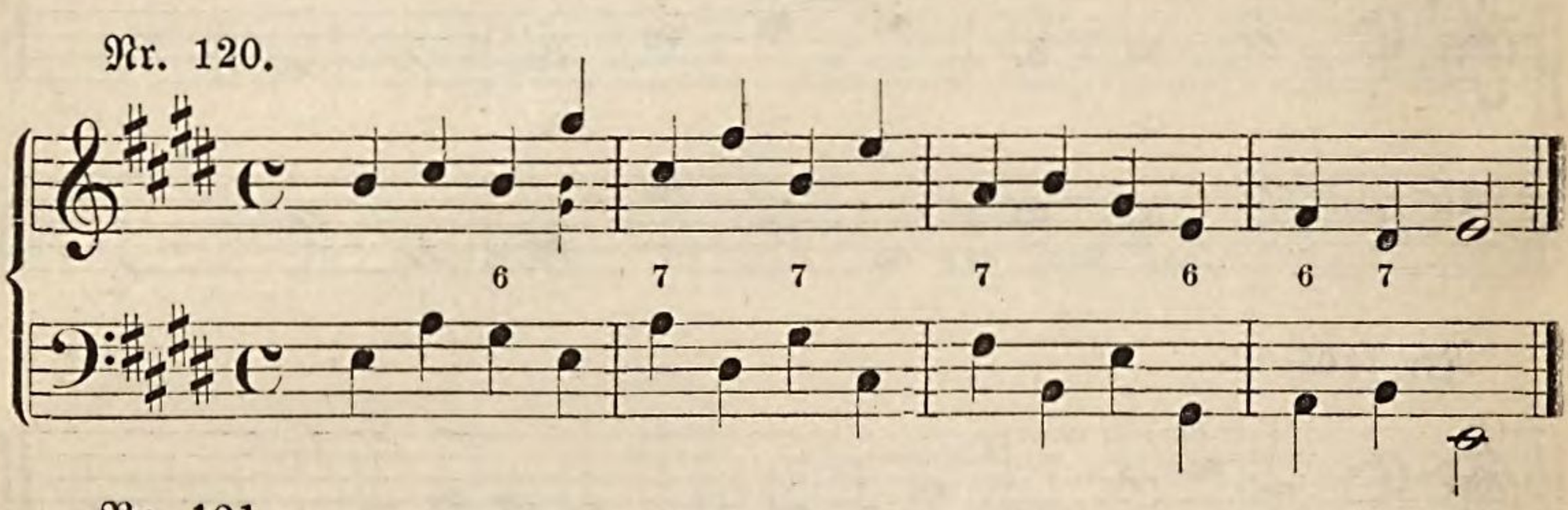
Nr. 118.



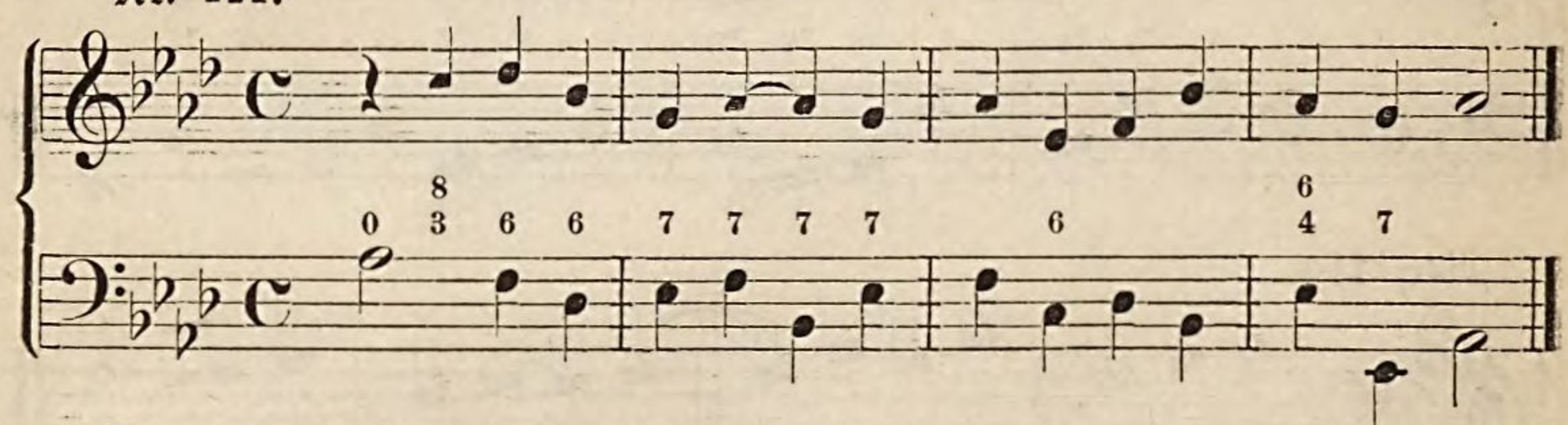
Nr. 119.



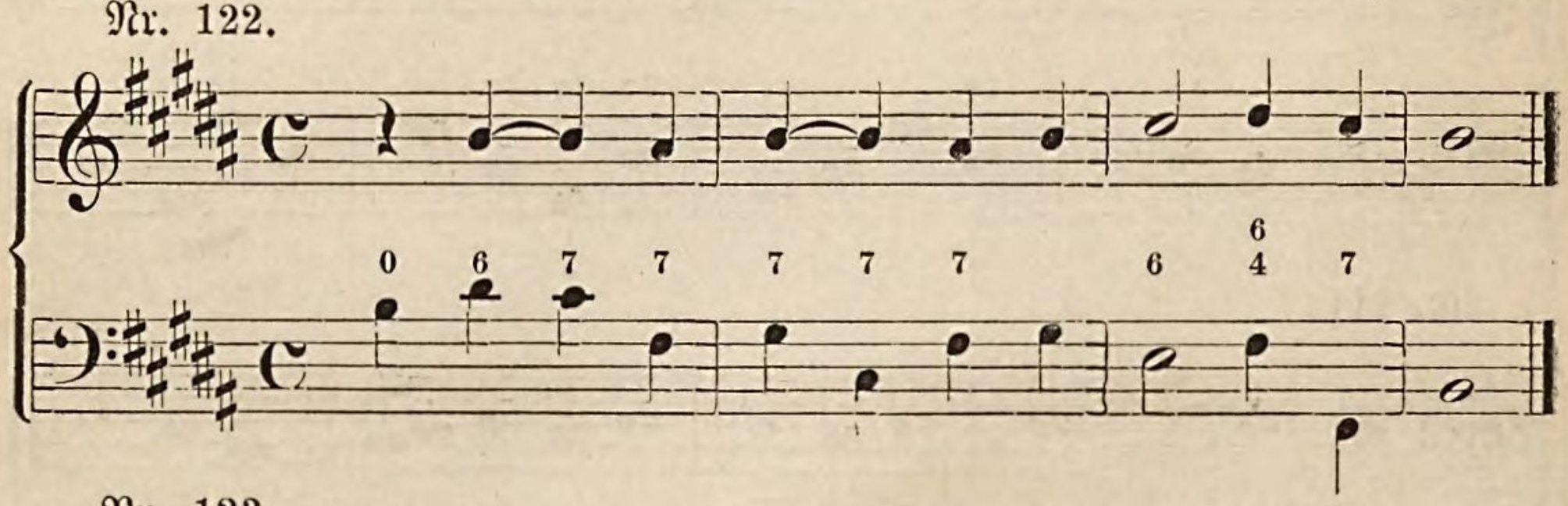
Nr. 120.



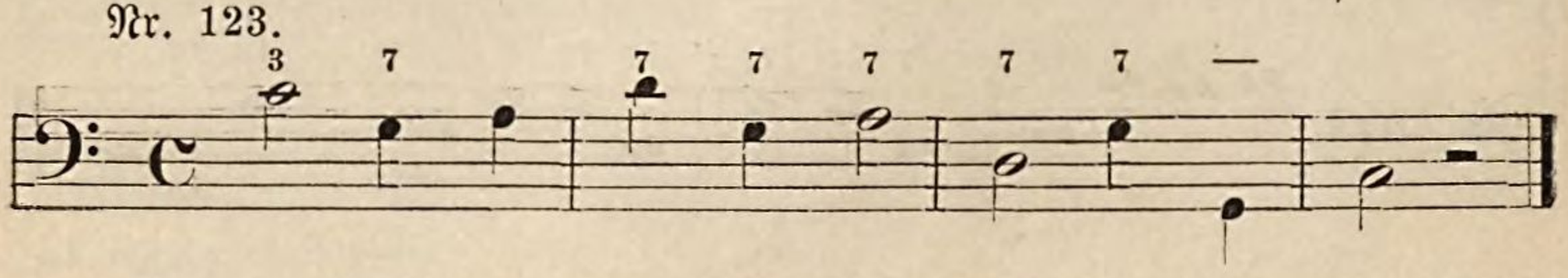
Nr. 121.



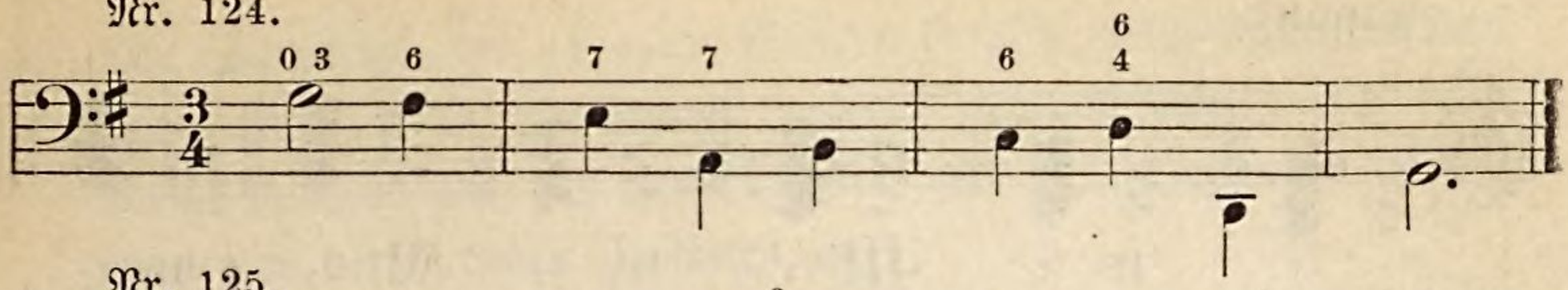
Nr. 122.



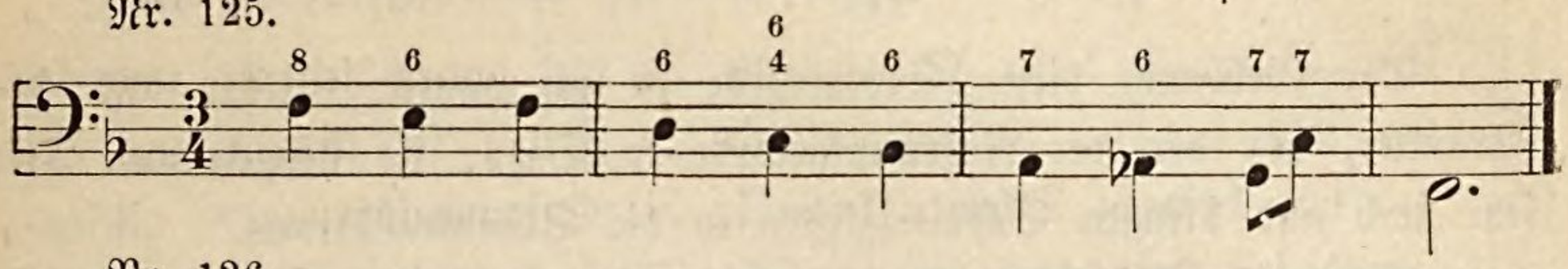
Nr. 123.



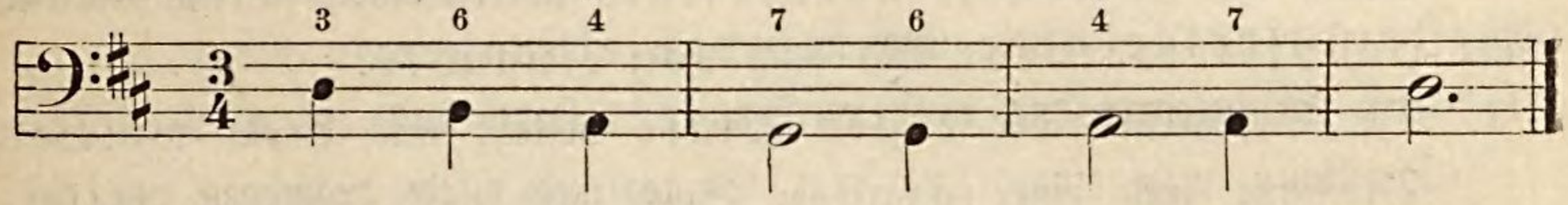
Nr. 124.



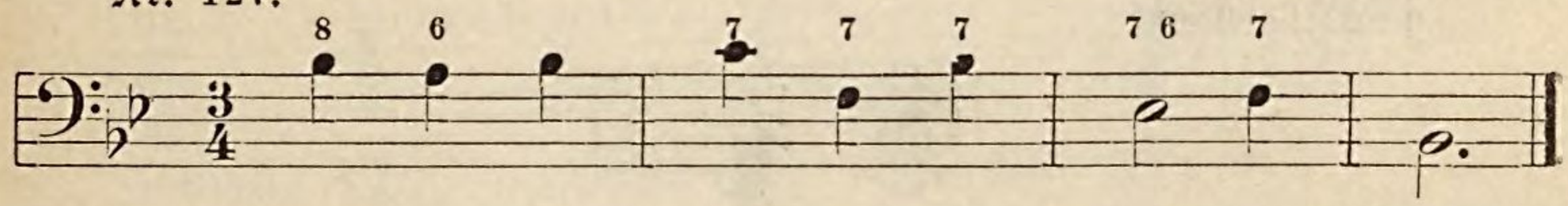
Nr. 125.



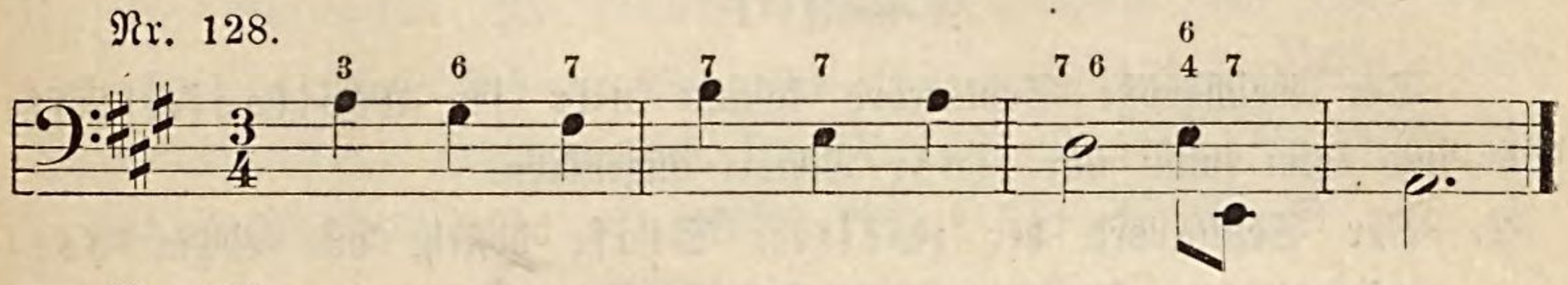
Nr. 126.



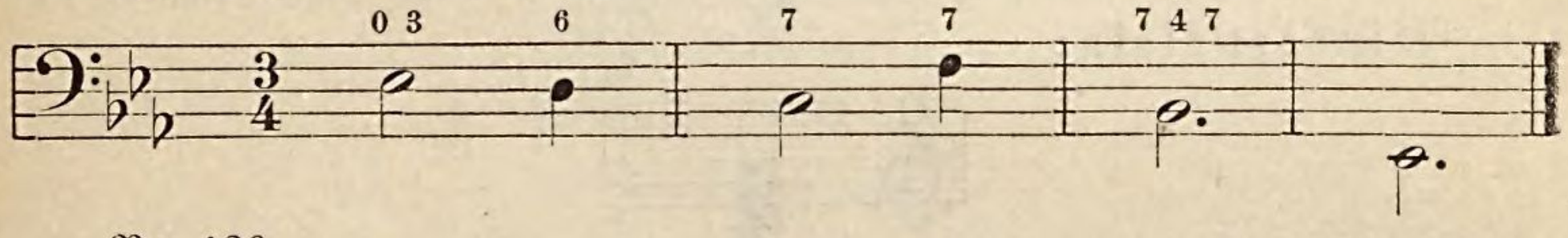
Nr. 127.



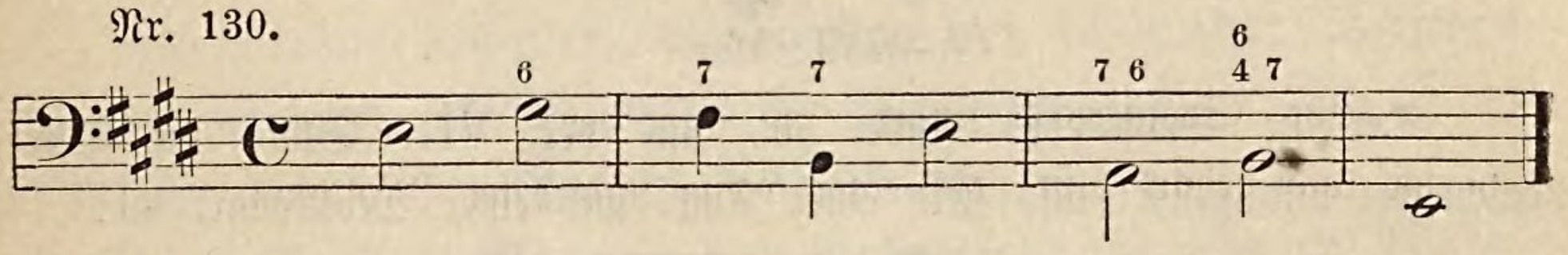
Nr. 128.



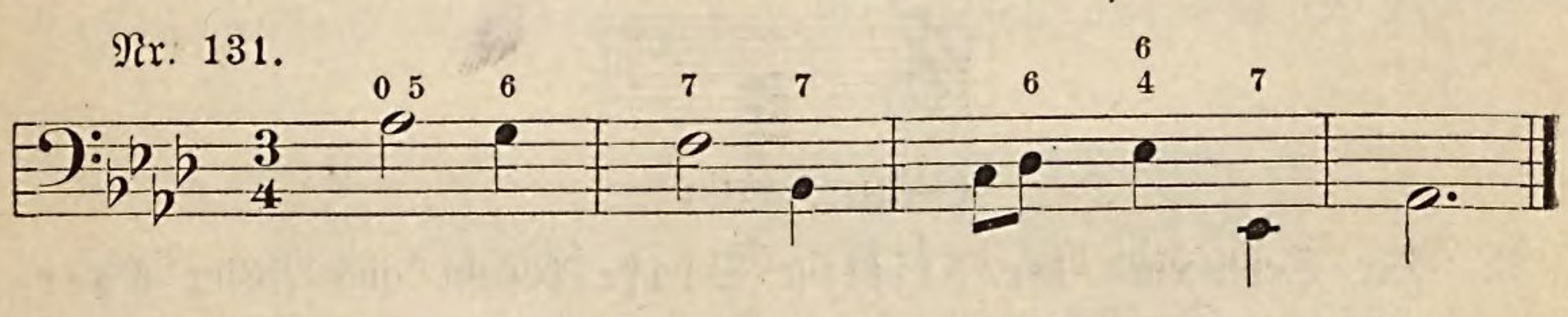
Nr. 129.



Nr. 130.



Nr. 131.

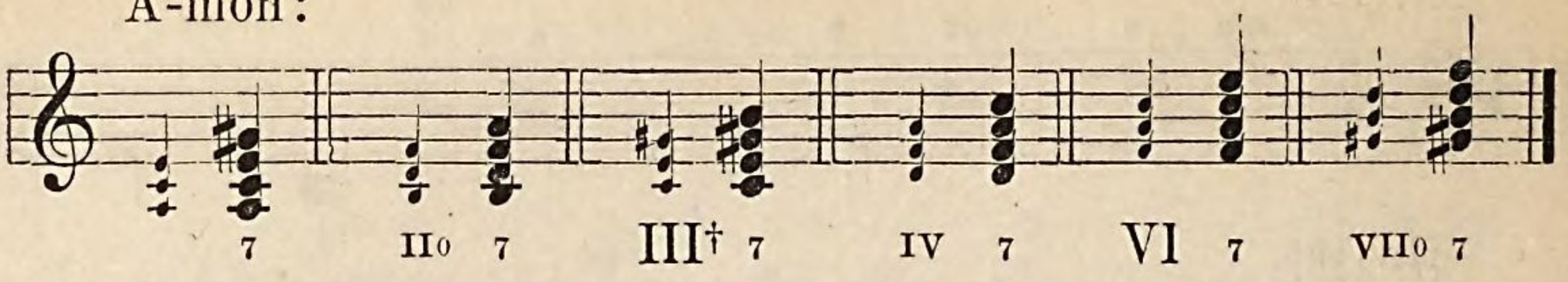


## § 13.

## Die Nebenseptaccorde des Mollgeschlechtes.

Erweitert man die Dreiklänge der I., II., III., IV., VI. und VII. Stufe des Mollgeschlechtes durch Hinzufügung einer leitertreuen Septe zu Vierklängen, so entstehen die Nebenseptaccorde des Mollgeschlechtes. Z. B.:

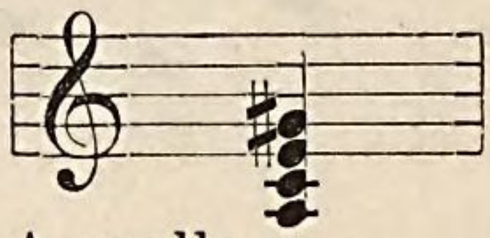
A-moll:




Der Gebrauch dieser Septaccorde ist im ganzen seltener und beschränkter, als der der Nebenseptaccorde in Dur; sie klingen zum Teil sehr herb und bringen Schwierigkeiten in die Stimmenführung.

Durch ihr Intervallenverhältnis unterscheiden sie sich sämtlich vom Hauptseptaccorde und auch von einander:

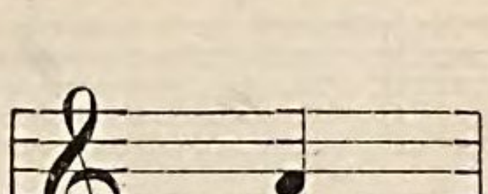
1. Der Septaccord der ersten Stufe besteht aus einem weichen Dreiklang und einer großen Septe und wird deswegen weichgroß genannt:



A-moll: I7

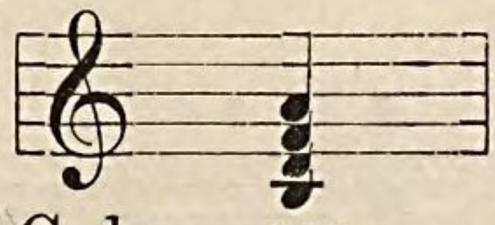
Der weichgroße Septaccord kommt nur im Mollgeschlechte vor und kann somit nur einer Tonart angehören.

2. Der Septaccord der zweiten Stufe besteht aus einem verminderten Dreiklang und einer kleinen Septe und heißt vermindert klein:



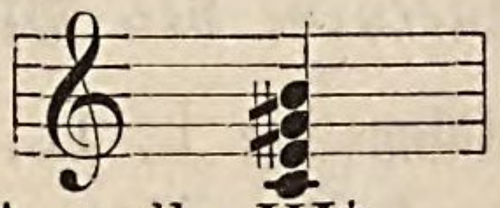
A-moll: IIo7

Derselbe Septaccord findet sich auf der VII. Stufe im Durgeschlechte und gehört also stets einer Dur- und einer Molltonart an:



C-dur: VIIo7

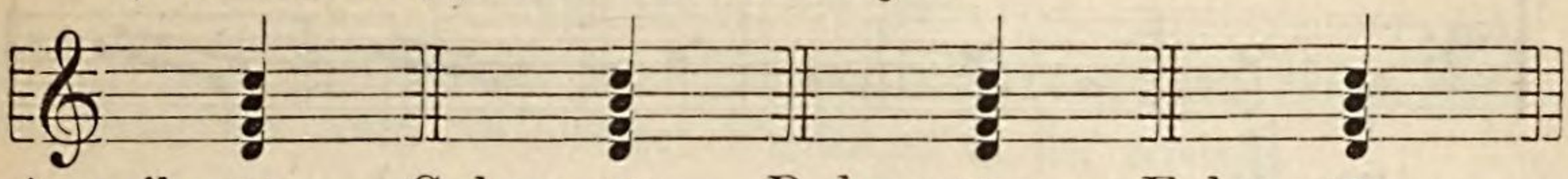
3. Der Septaccord der dritten Stufe besteht aus einem übermäßigen Dreiklang und einer großen Septe und heißt übermäßig groß:



A-moll: III+7

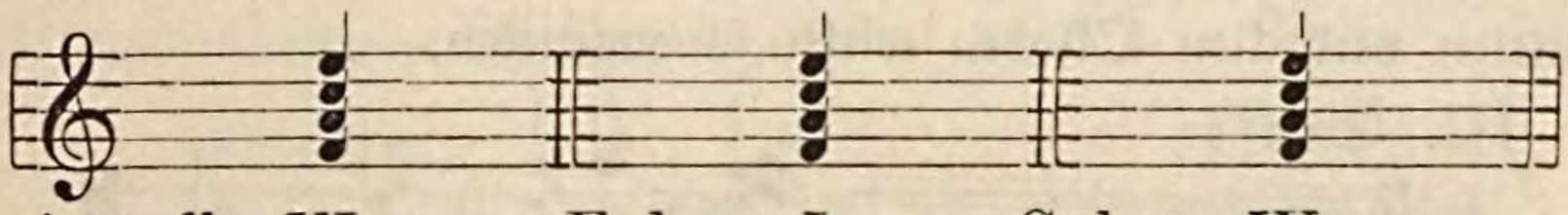
Er findet sich nur auf der dritten Stufe in Moll und kann somit bloß einer Tonart eigen sein.

4. Der Septaccord der vierten Stufe ist aus einem weichen Dreiklang und einer kleinen Septe gebildet, heißt deshalb weichklein, kommt auch in Dur auf der II., III. und VI. Stufe vor und ist somit vier verschiedenen Tonarten eigen:



A-moll: IV7 C-dur: II7 B-dur: III7 F-dur: VI7

5. Der Septaccord der sechsten Stufe ist aus einem harten Dreiklang und einer großen Septe gebildet, heißt hartgroß, kommt in Dur auf der I. und IV. Stufe vor und gehört somit immer drei verschiedenen Tonarten an:



A-moll: VI$_7$ F-dur: I$_7$ C-dur: IV$_7$

6. Der Septaccord der siebenten Stufe besteht aus einem verminderten Dreiklang und einer verminderten Septe, wird vermindert genannt und kommt nur auf der VII. Stufe des Mollgeschlechtes vor. Er gehört bloß einer Tonart an:

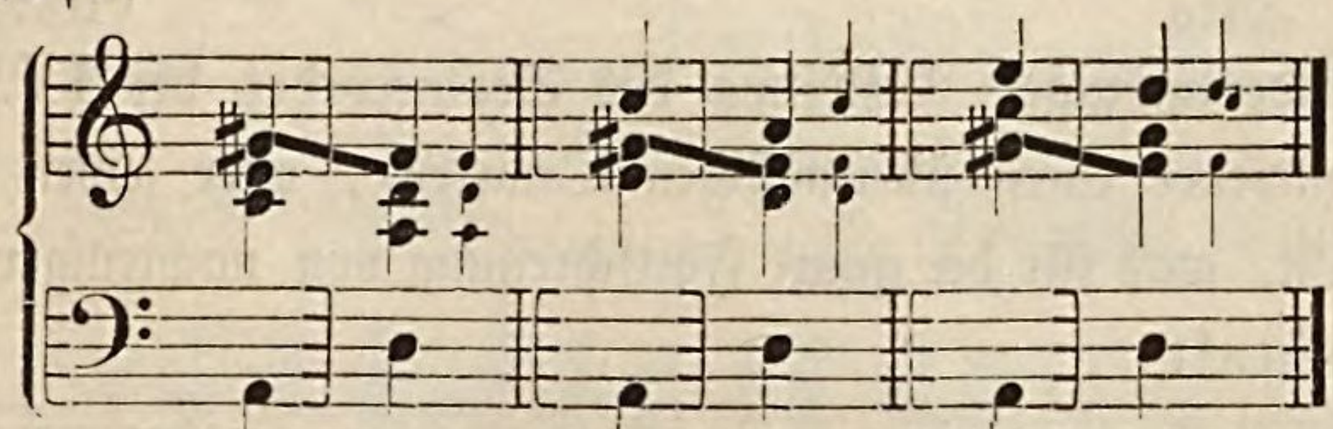
A-moll: VII07

## Anwendung.

Der Quintenschritt, insbesondere der fallende Quintenschritt, ist auch hier die natürlichste Verbindungsweise. Die Septe bedarf der Vorbereitung und Auflösung.

### Kadenzmäßige Auflösung der Nebenseptaccorde in Moll.

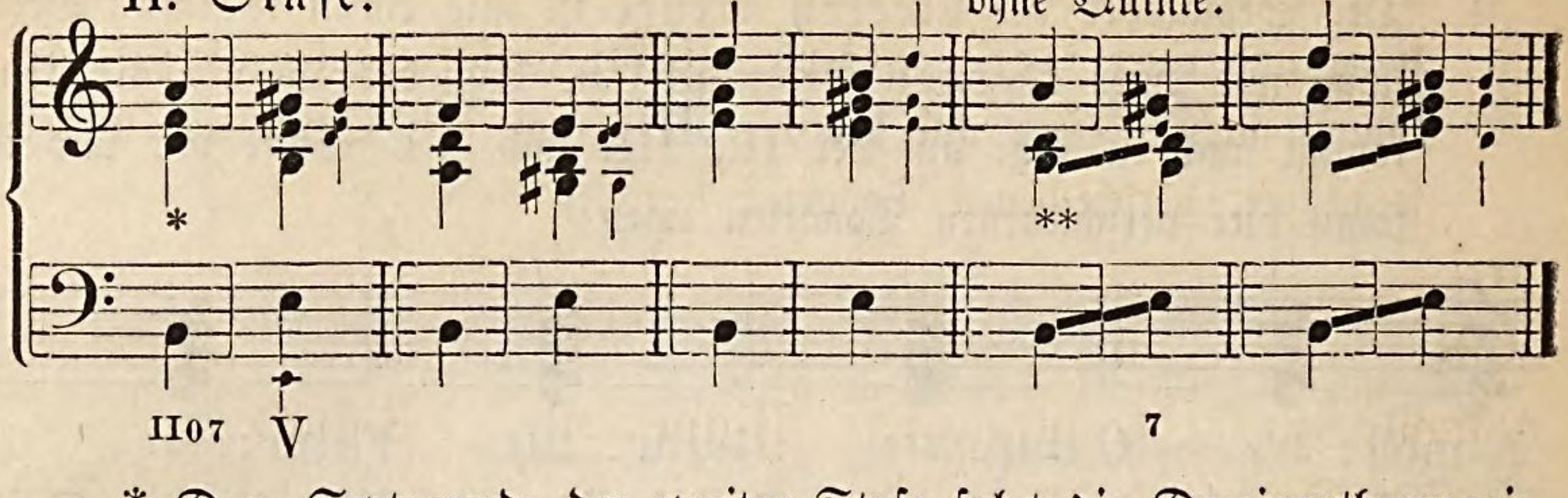
I. Stufe:



A-moll: I7 IV

Die Anwendung des Septaccordes der ersten Stufe ist eine außerordentlich seltene. Es kommt dies daher, daß die Septe bei Abwärtsführung einen übermäßigen Sekundschritt machen muß. Wir werden später auf diese Harmonie zurückkommen.

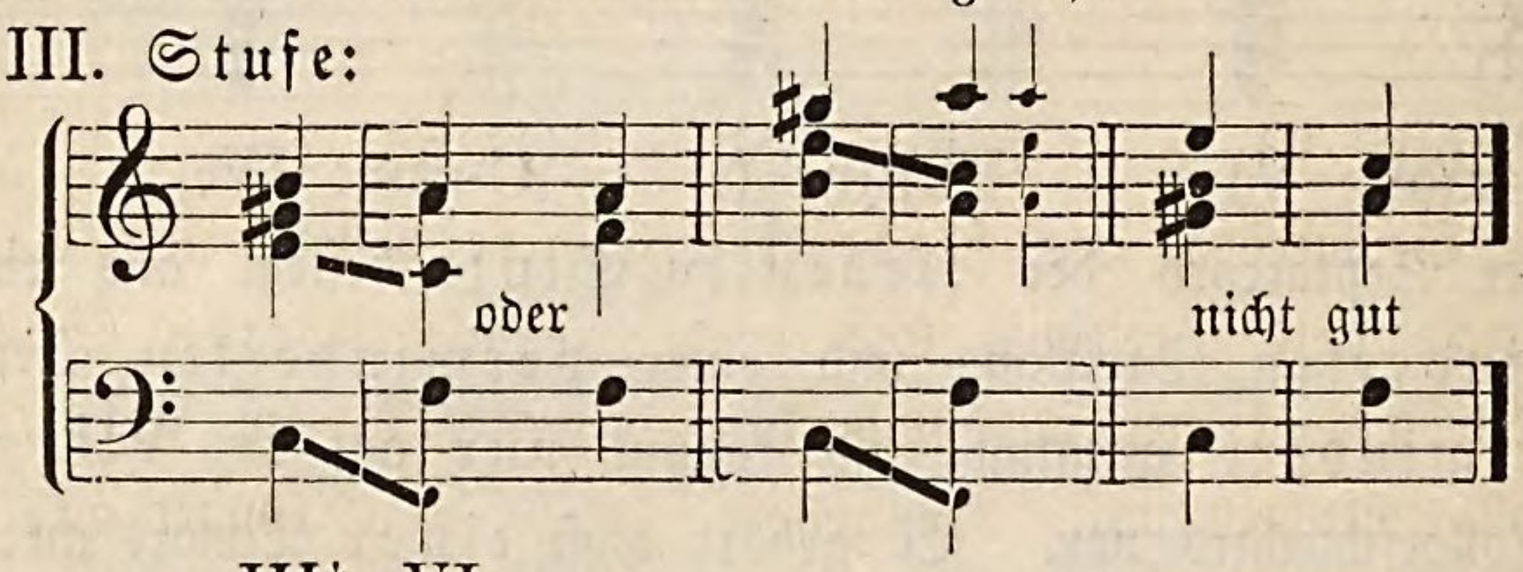
II. Stufe: ohne Quinte:




* Dem Septaccorde der zweiten Stufe folgt die Dominantharmonie, eine Führung, die häufig vorkommt.

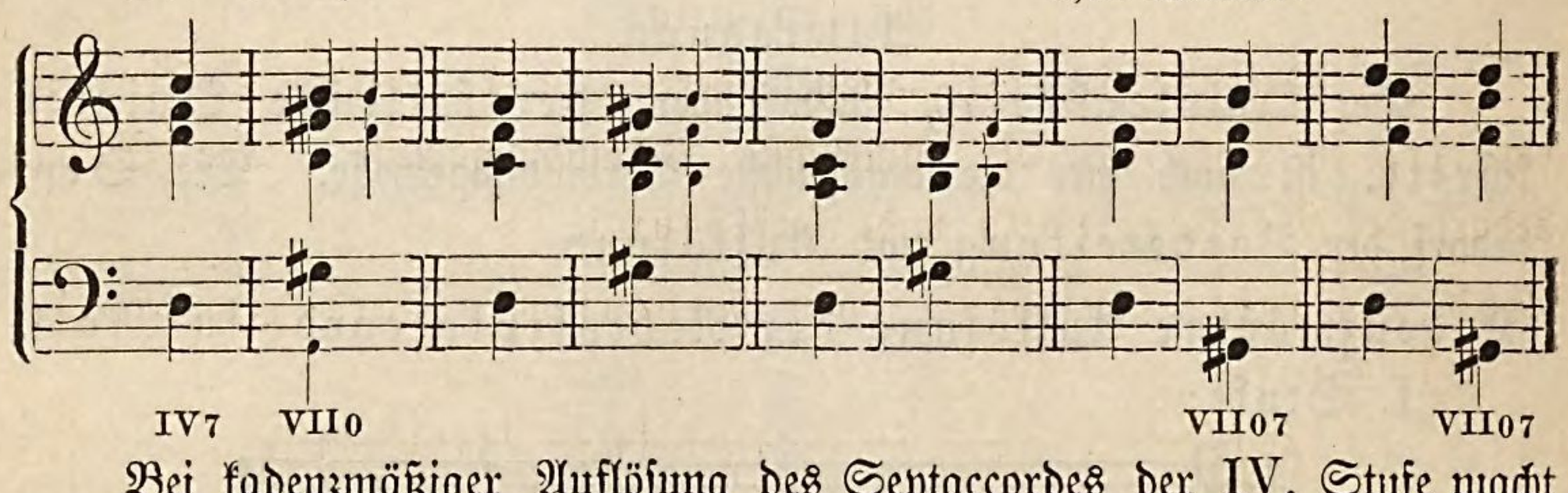
** Tritt der Septaccord der zweiten Stufe ohne Quinte auf, dann folgt besser der Dominantseptaccord, als der Dominantdreiklang. Die oben angedeuteten verdeckten Oktaven wirken unangenehm.

III. Stufe:



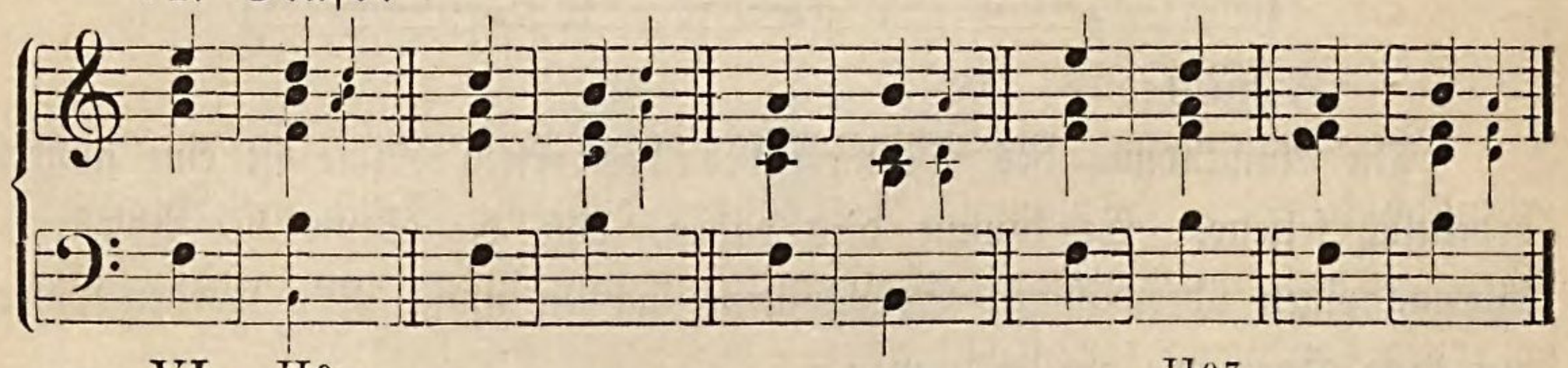

Der Septaccord der dritten Stufe tritt unverändert selten auf. Außer der Septe ist auch die übermäßige Quinte strebendes Intervall.

IV. Stufe: ohne Quinte:




Bei kadenzmäßiger Auflösung des Septaccordes der IV. Stufe macht der Baß entweder einen übermäßigen Quarten-, oder einen verminderten Quintenschritt, was für die ganze Fortschreitung von nachteiliger Wirkung ist.

VI. Stufe:



Auch hier muß der Baß eine übermäßige Quarte auf=, oder eine verminderte Quinte abwärts schreiten, wodurch die Brauchbarkeit dieser Verbindung beeinträchtigt wird.

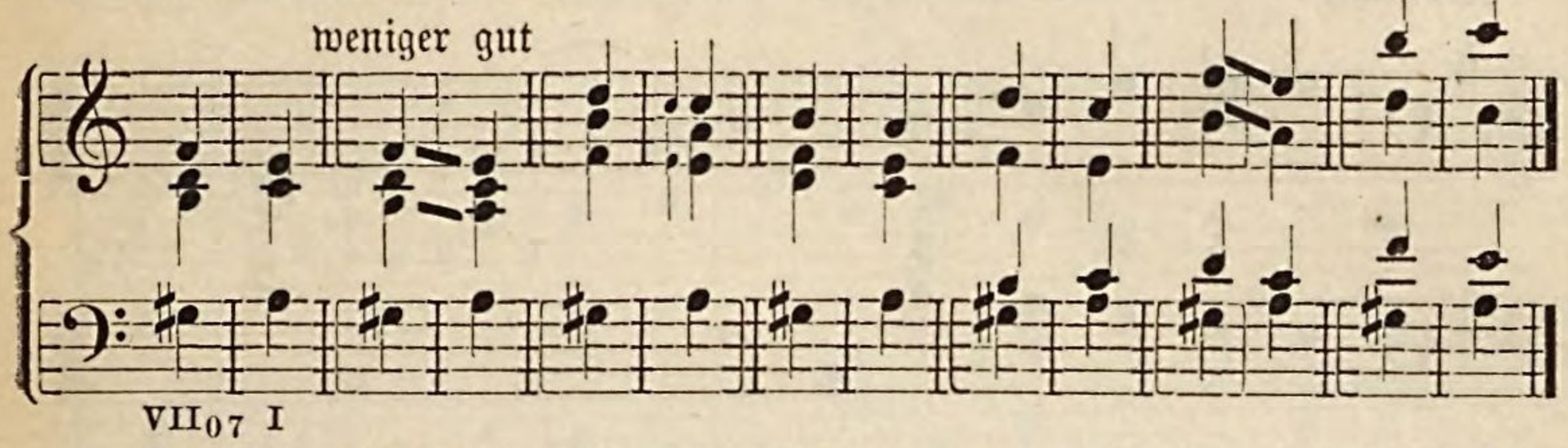
Auf der VII. Stufe des Mollgeschlechtes findet sich der

verminderte Septaccord.

Derselbe beherrscht die ganze Tonart, weil er alle Töne der Tonleiter mit Ausnahme derer des tonischen Dreiklangs in sich vereinigt.

Eine kadenzmäßige Auflösung dieses Accordes in den übermäßigen Dreiklang der III. Stufe ist nicht wohl thunlich.

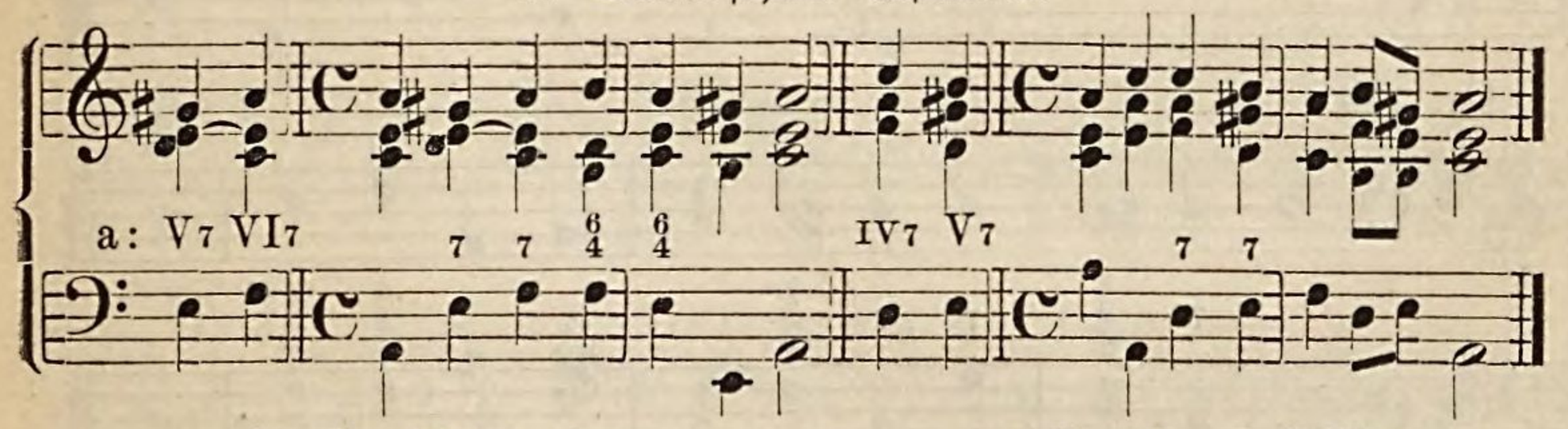
Wie der Septaccord der siebenten Stufe in Dur, so schreitet auch der verminderte Septaccord in Moll am liebsten zum tonischen Dreiklang, eine Führung, die den Grundton als Leiteton erscheinen läßt und recht empfehlenswert ist. Z. B.:



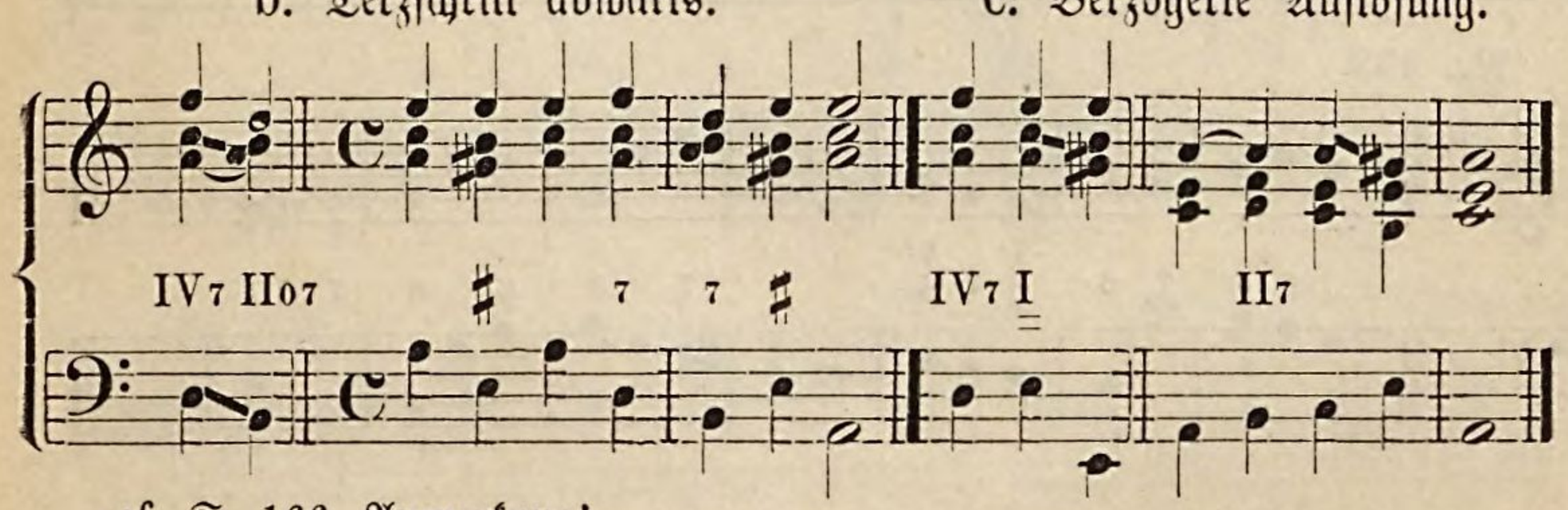

Die verminderte Septe ist enharmonisch mit einem konsonierenden Intervalle, der großen Sexte, ist daher sehr mild und bedarf keiner Vorbereitung.

Andere bedeutsame Verbindungen von Septaccorden.

a. Sekundschritt aufwärts.




b. Terzschritt abwärts. c. Verzögerte Auflösung.

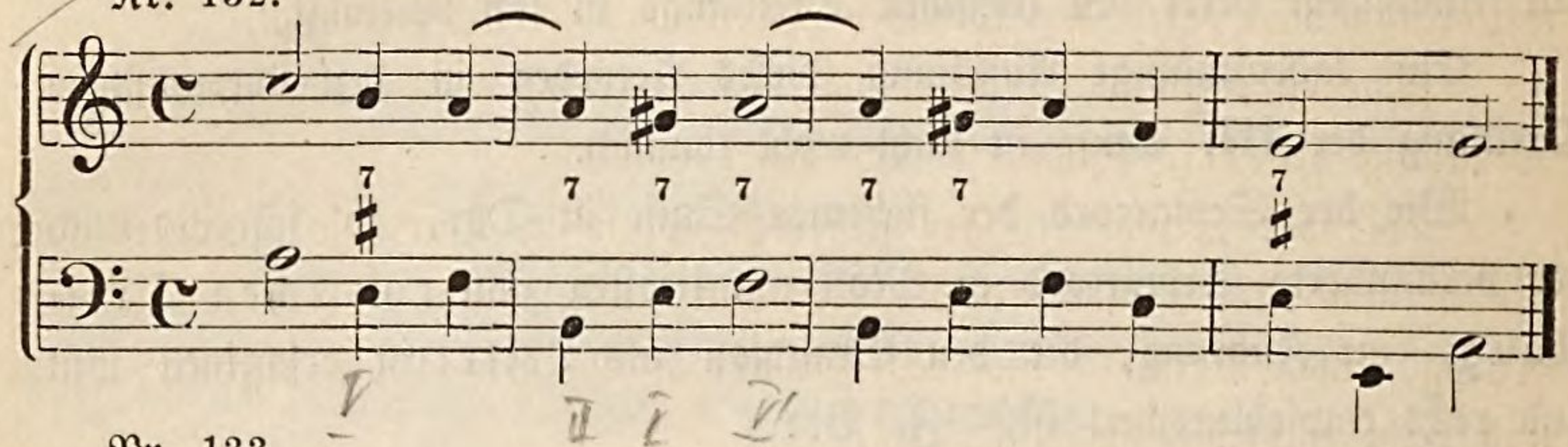



cf. S. 166, Anmerkung!

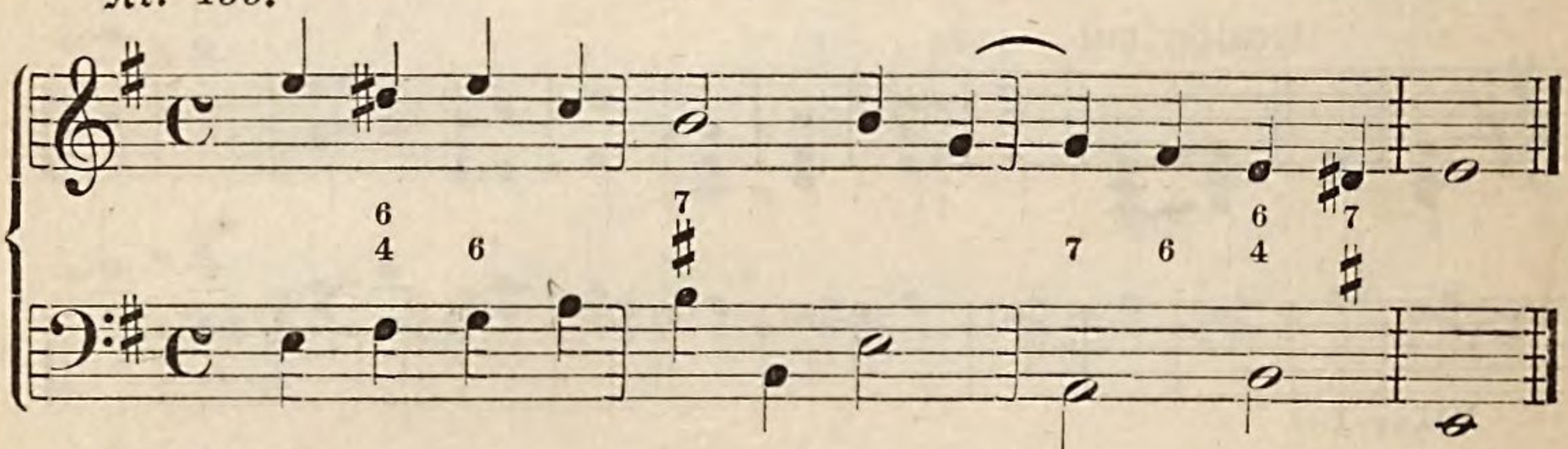
Aufgaben:

1. Die zweite, dritte, vierte, sechste und siebente Stufe aller Molltonarten sind mit leitertreuen Septaccorden zu besetzen!
2. Nachstehende Sätze sind vierstimmig niederzuschreiben und in mehreren Tonarten einzuspielen!
3. Welche Septaccorde kommen in nachstehenden Beispielen häufiger, welche seltener vor?

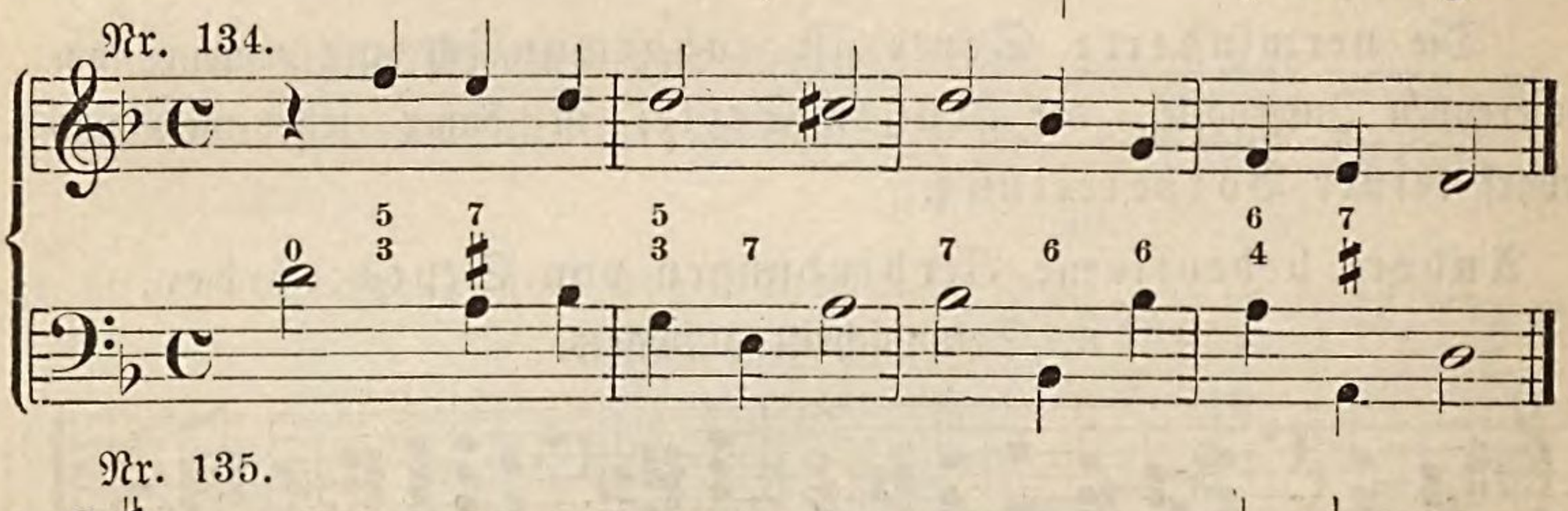
Nr. 132.



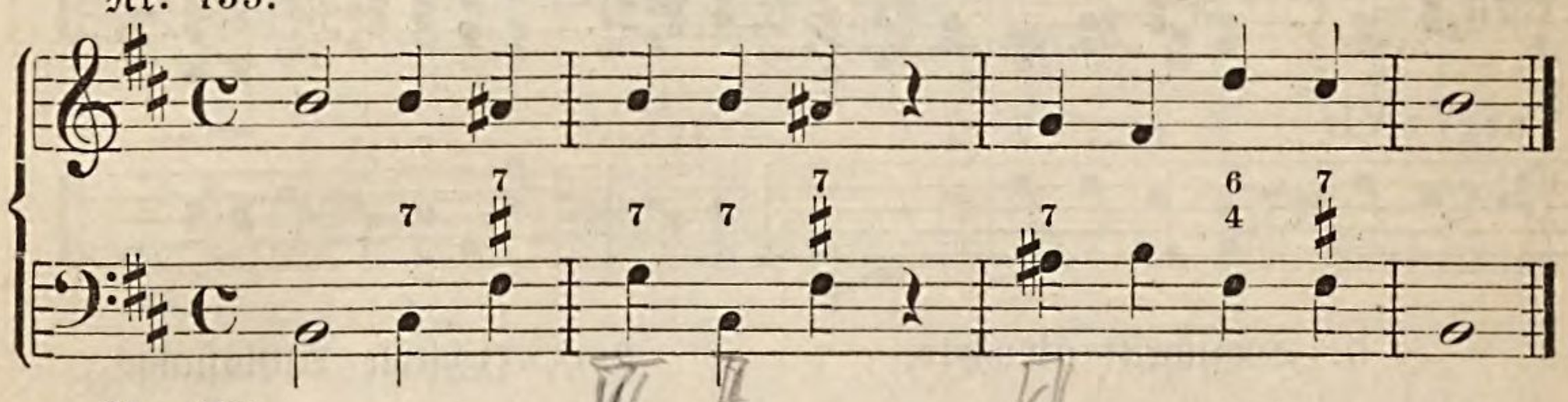
Nr. 133.



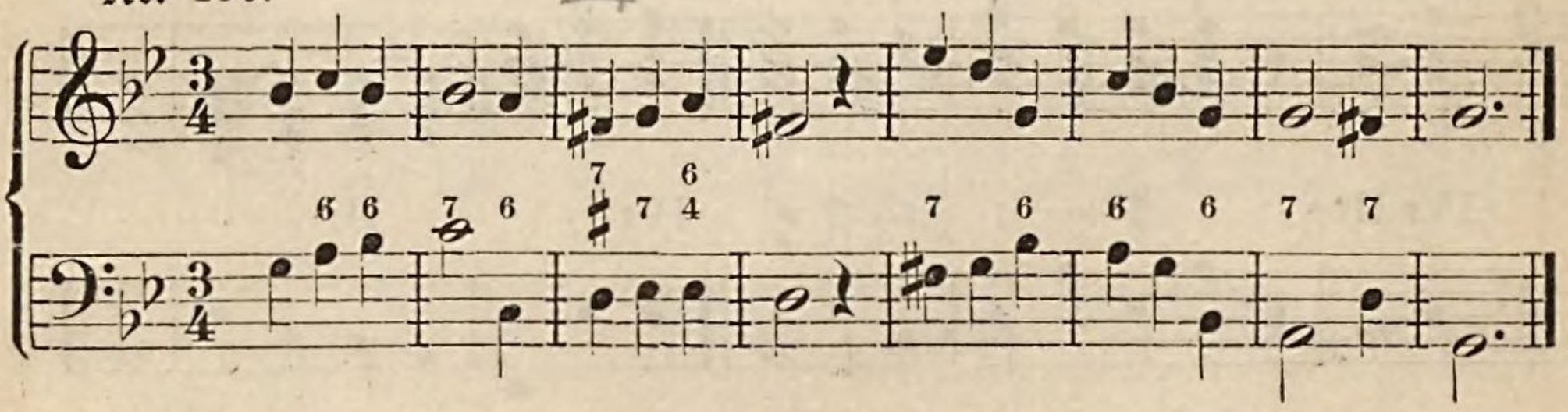
Nr. 134.



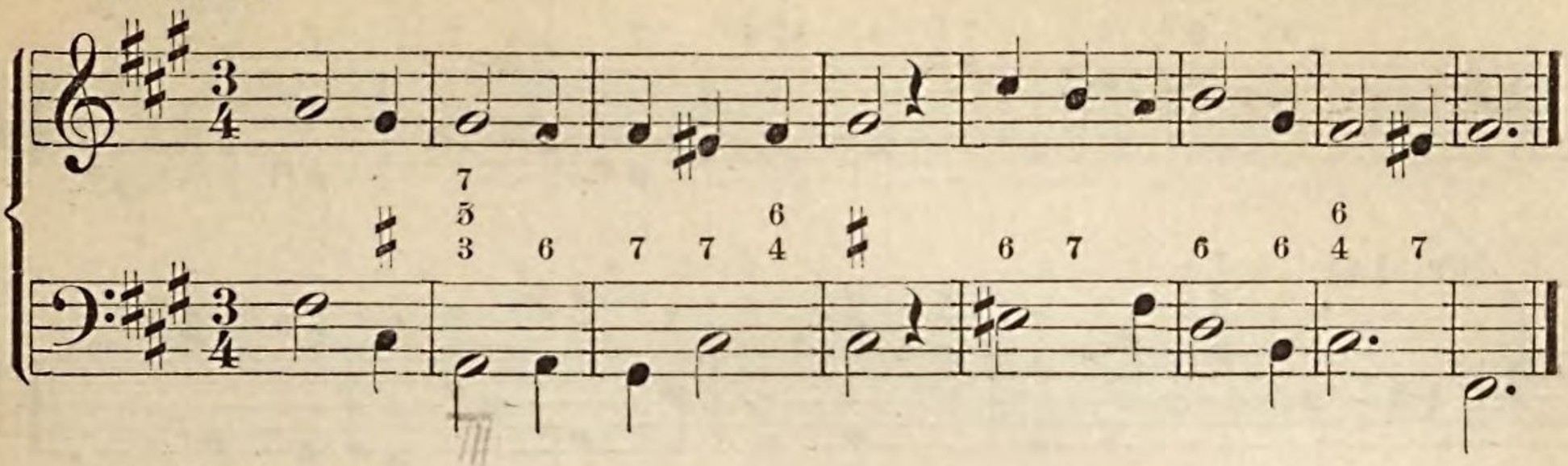
Nr. 135.



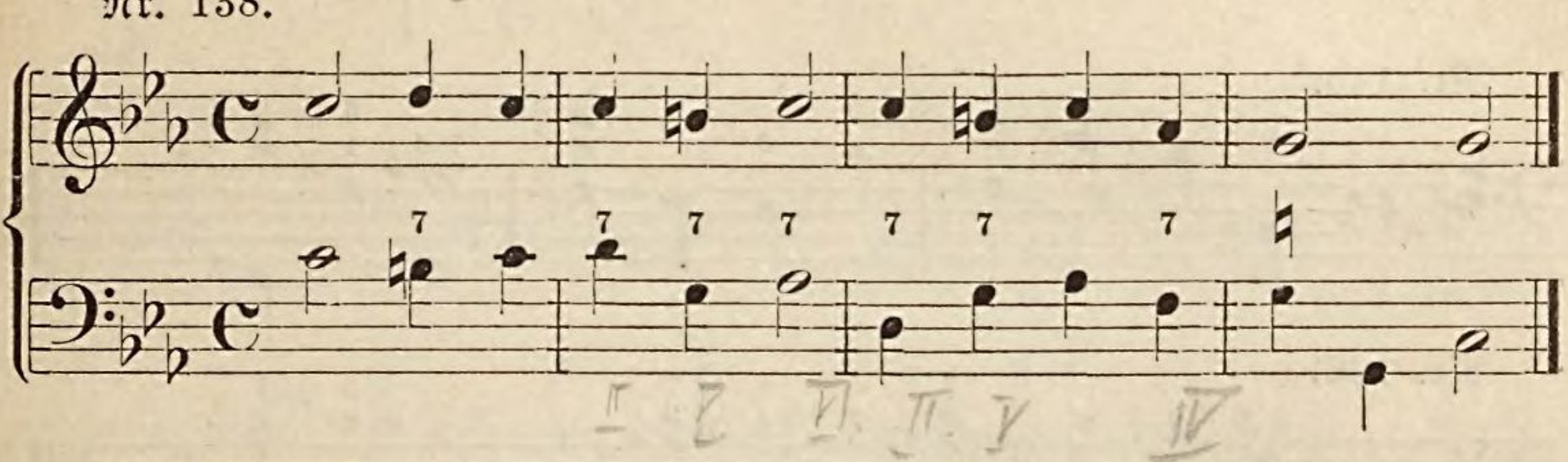
Nr. 136.



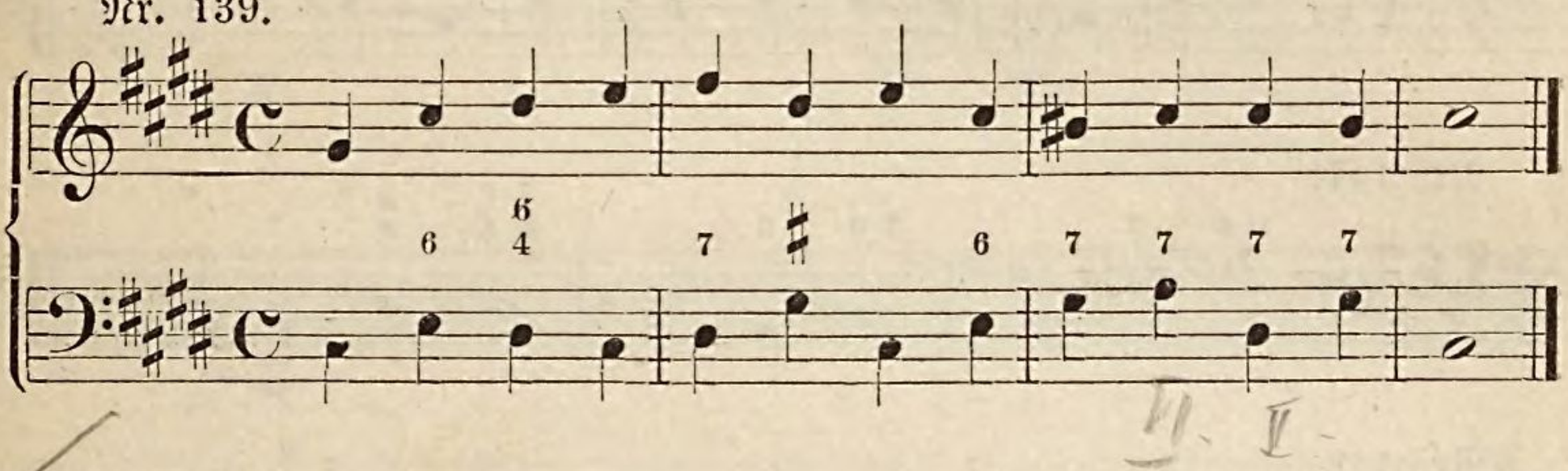
Nr. 137.



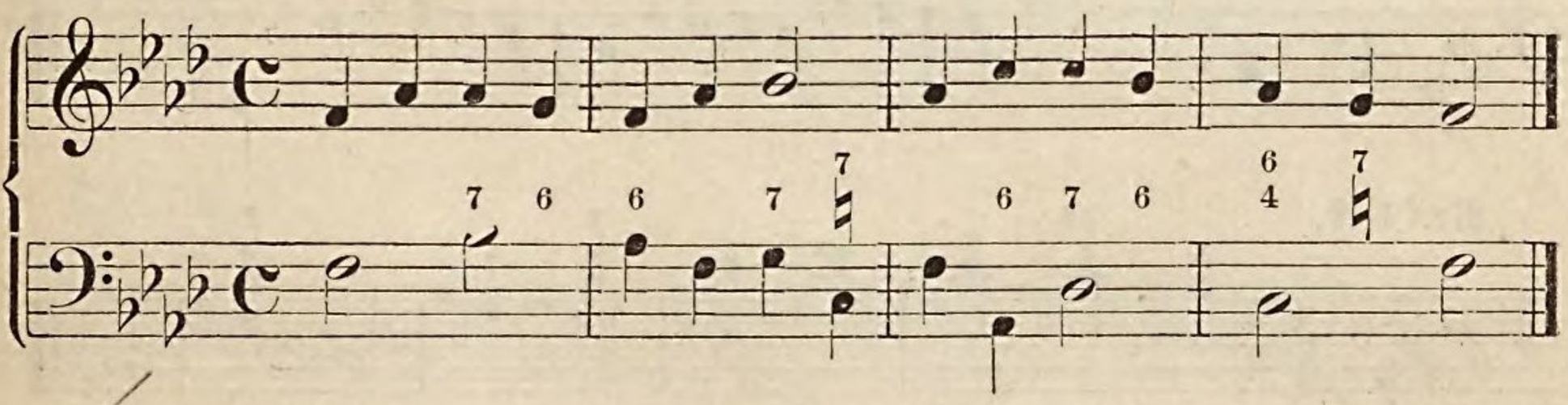
Nr. 138.



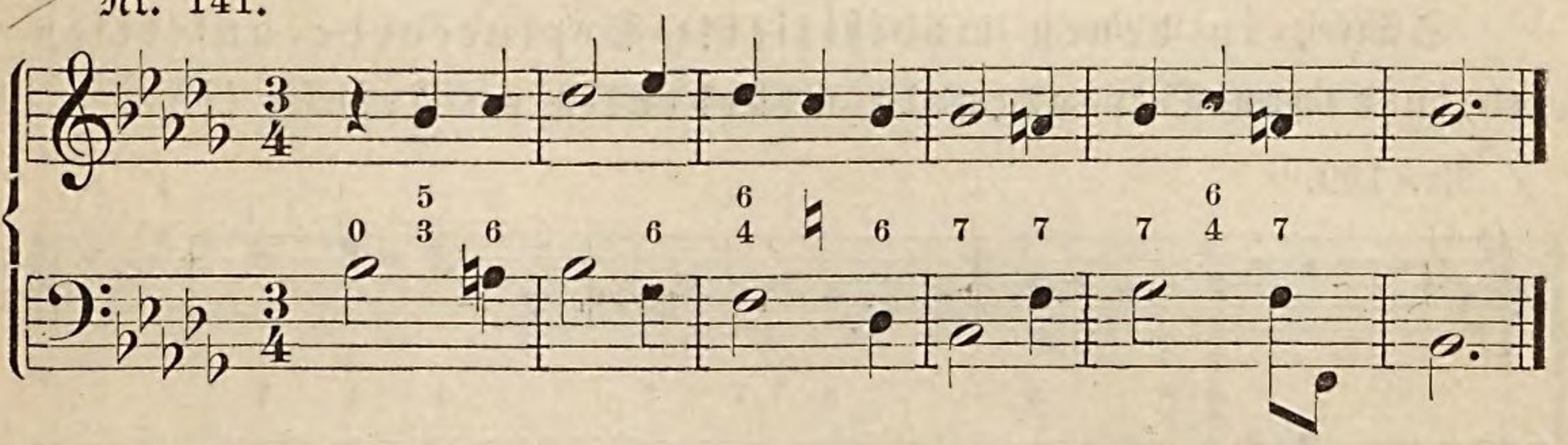
Nr. 139.



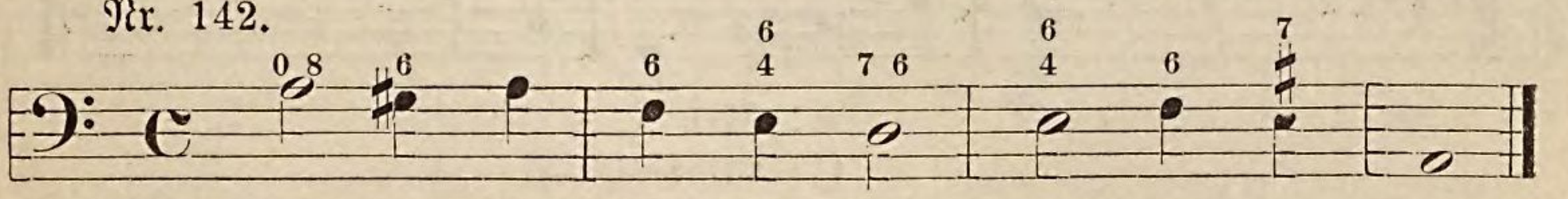
Nr. 140.



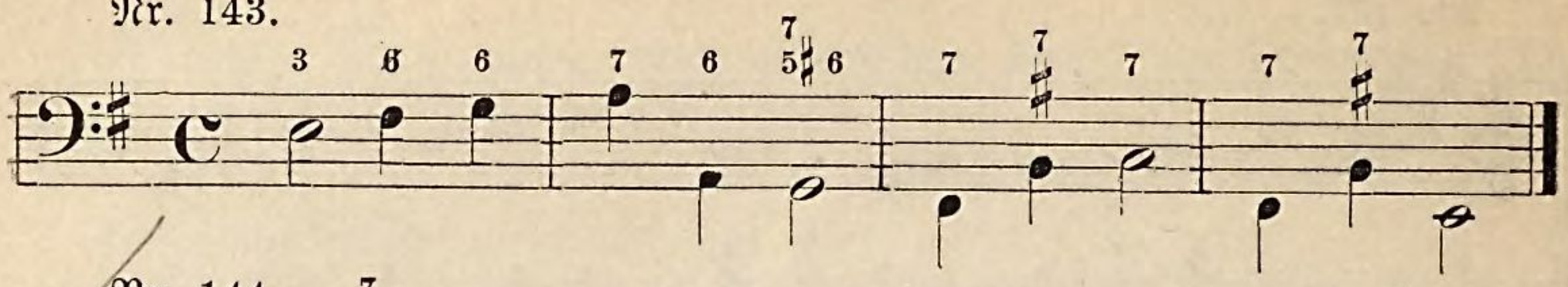
Nr. 141.



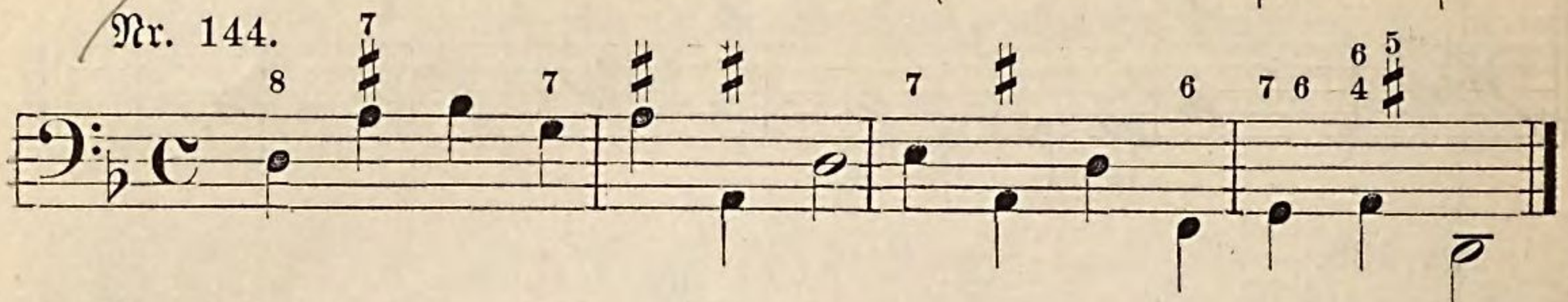
Nr. 142.



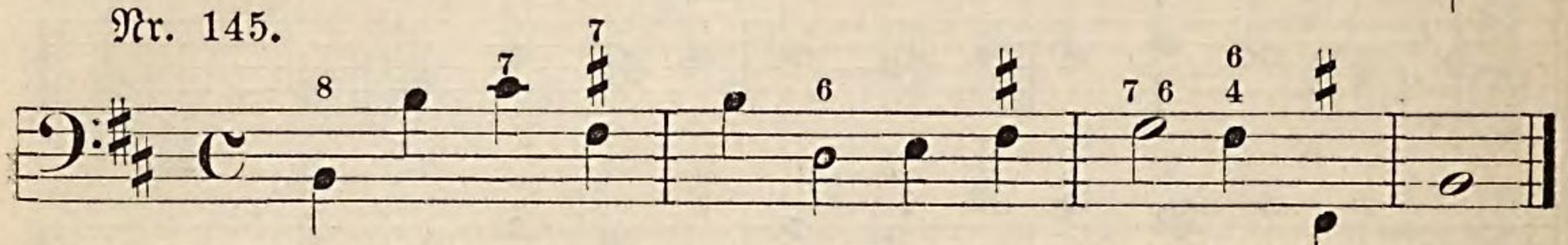
Nr. 143.



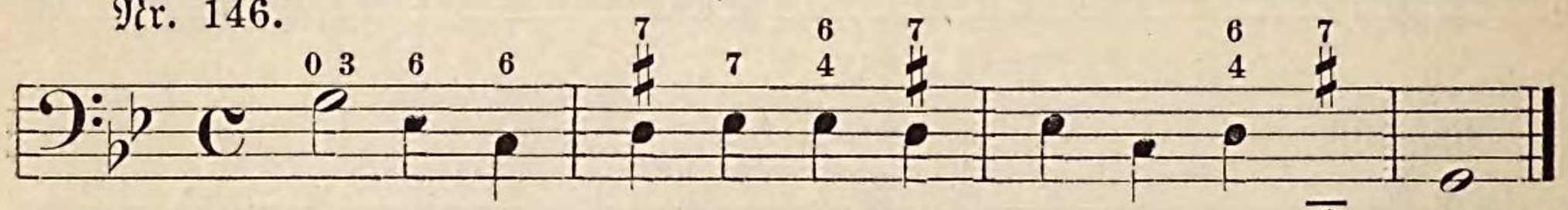
Nr. 144.



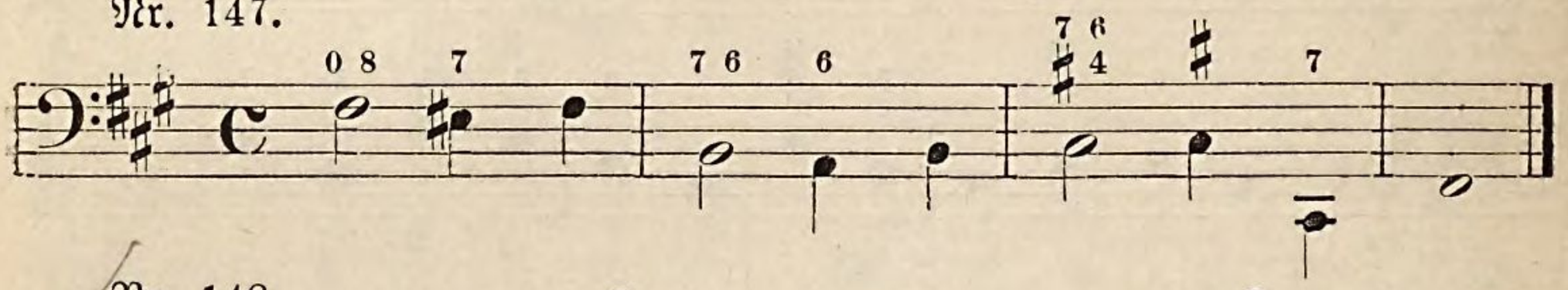
Nr. 145.



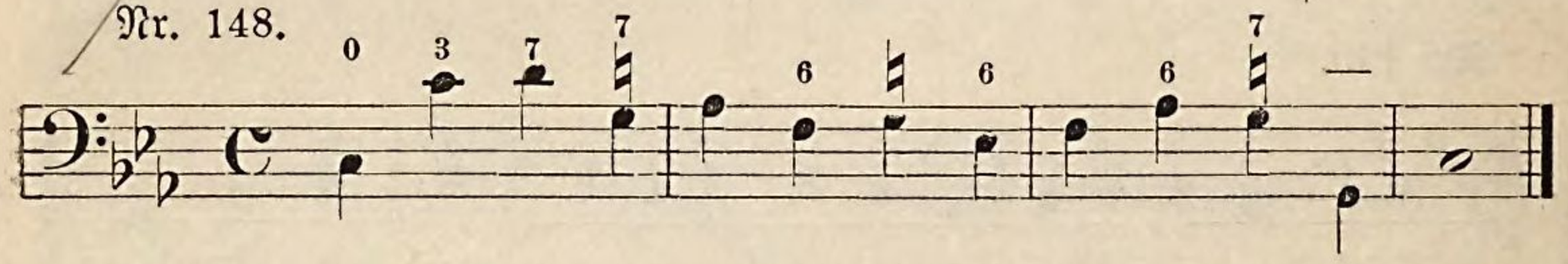
Nr. 146.



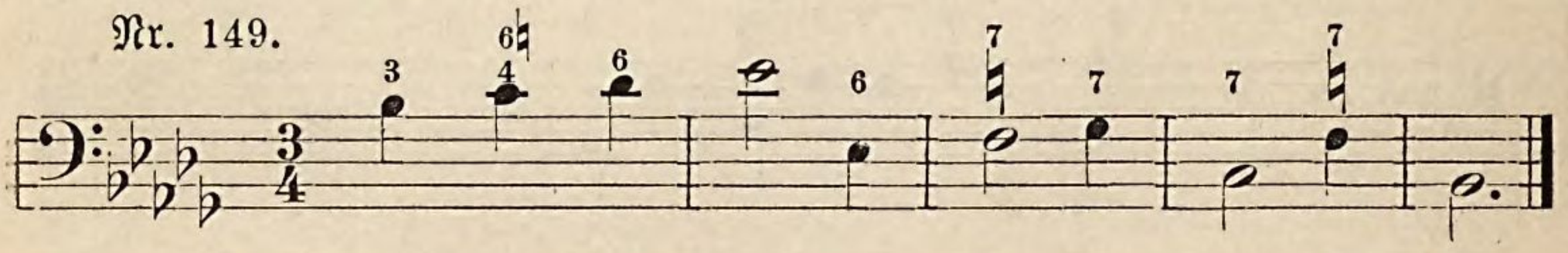
Nr. 147.



Nr. 148.

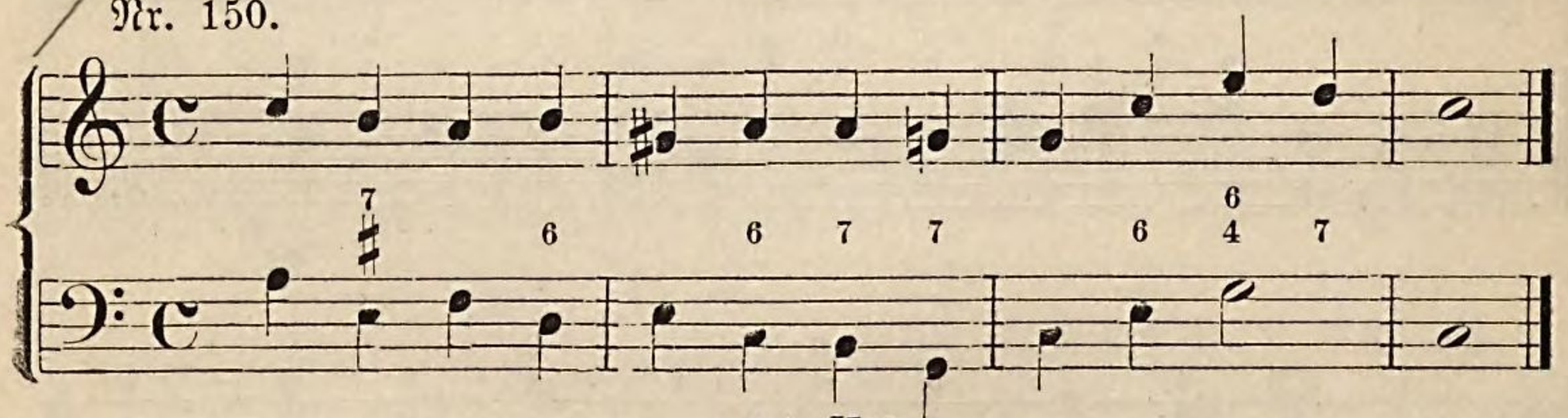


Nr. 149.



Sätze, in denen modifizierte Septaccorde auftreten und in denen Septaccorde mehrdeutig aufgefaßt sind.

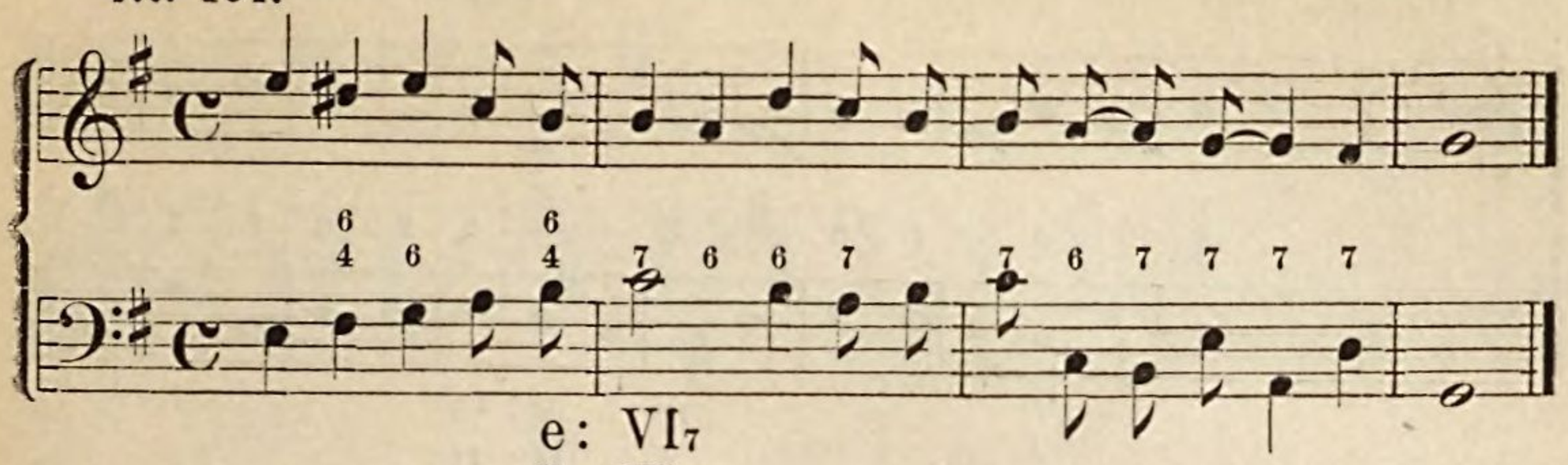
Nr. 150.



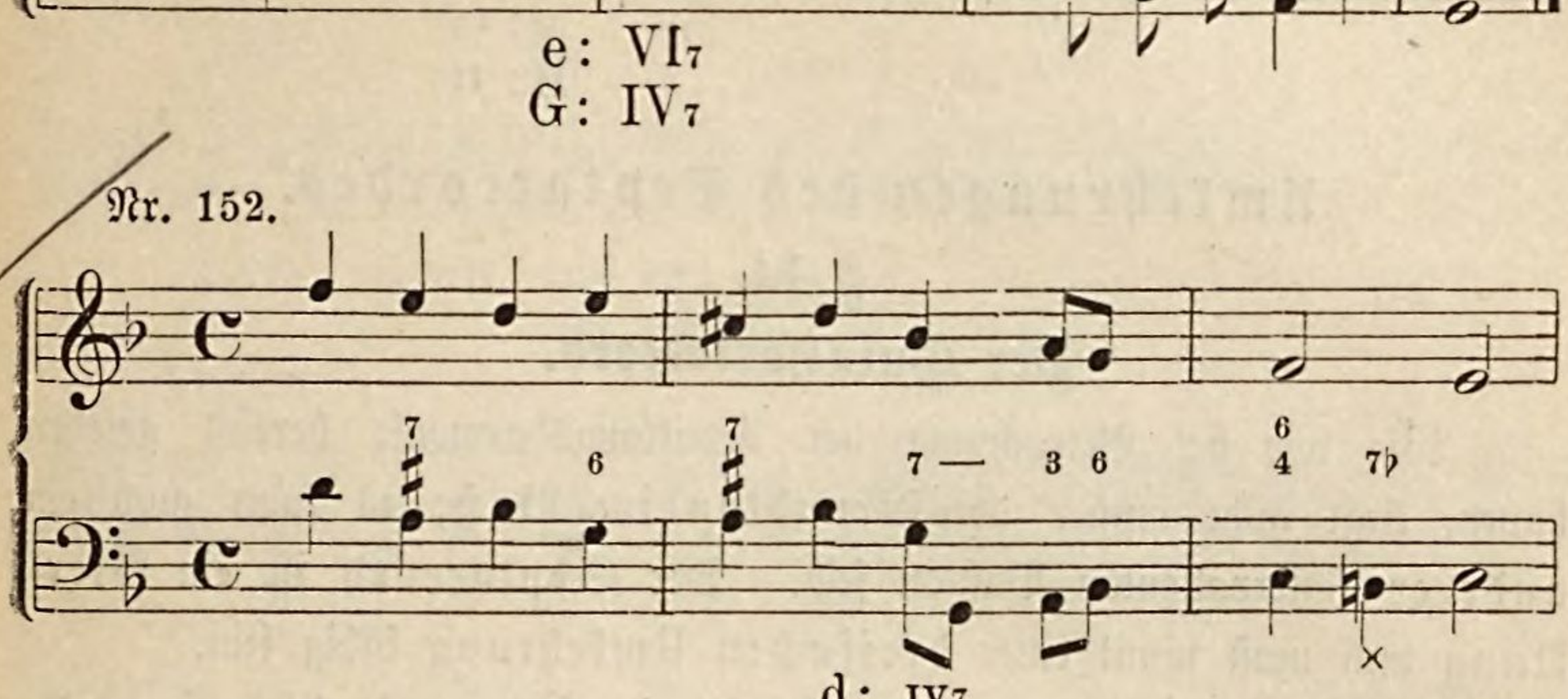
a: II07

C: VII07

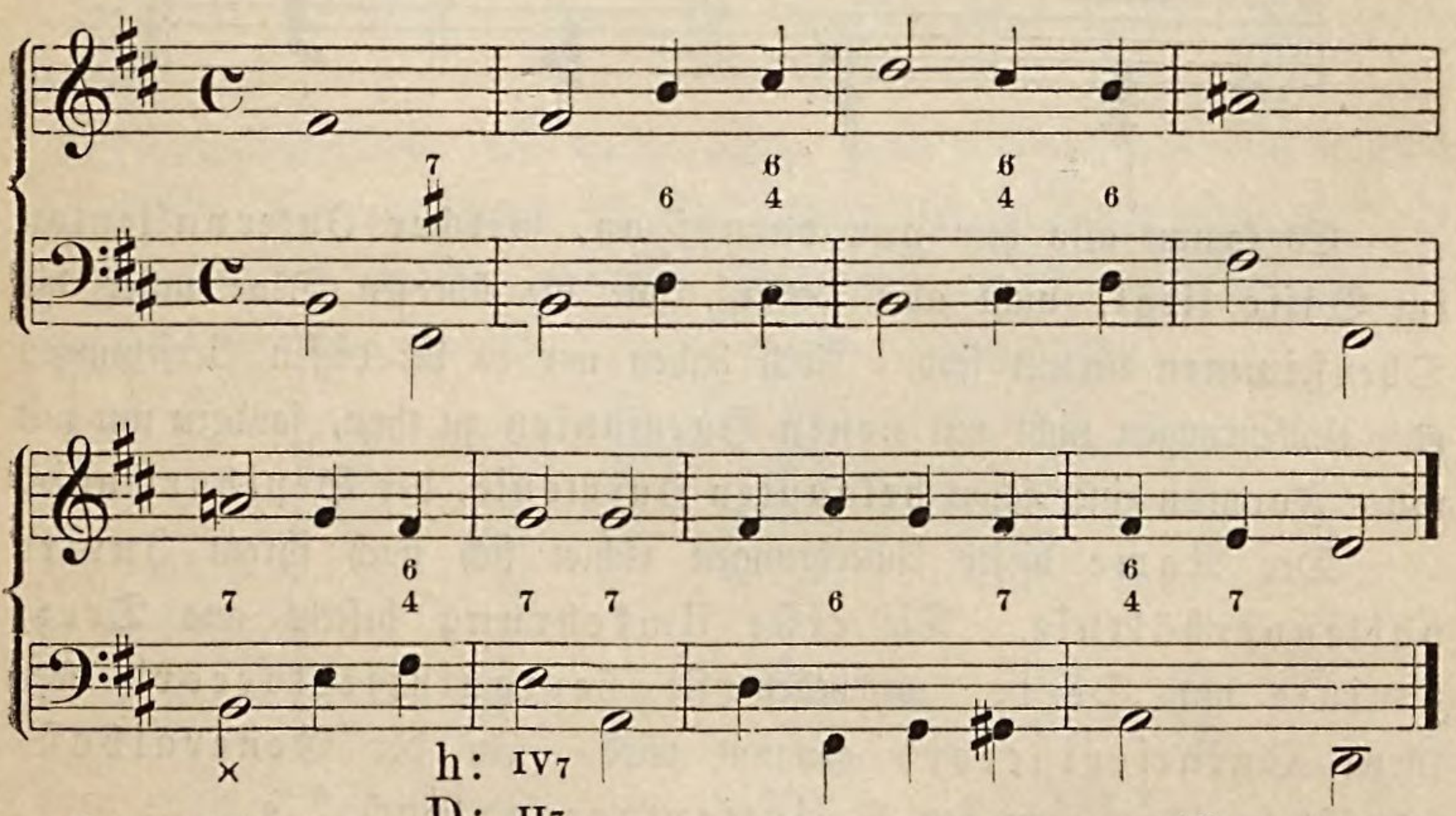
Nr. 151.



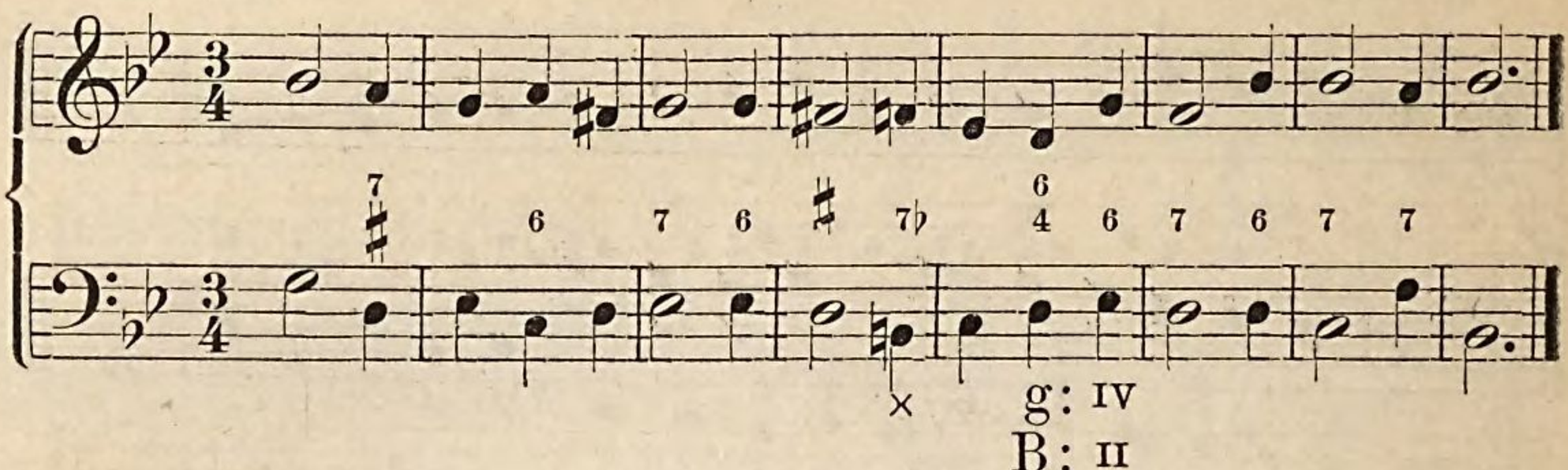

Nr. 152.




Nr. 153.



Nr. 154.




## Umkehrungen des Septaccordes.

### § 14.

### Der Quintsextaccord.

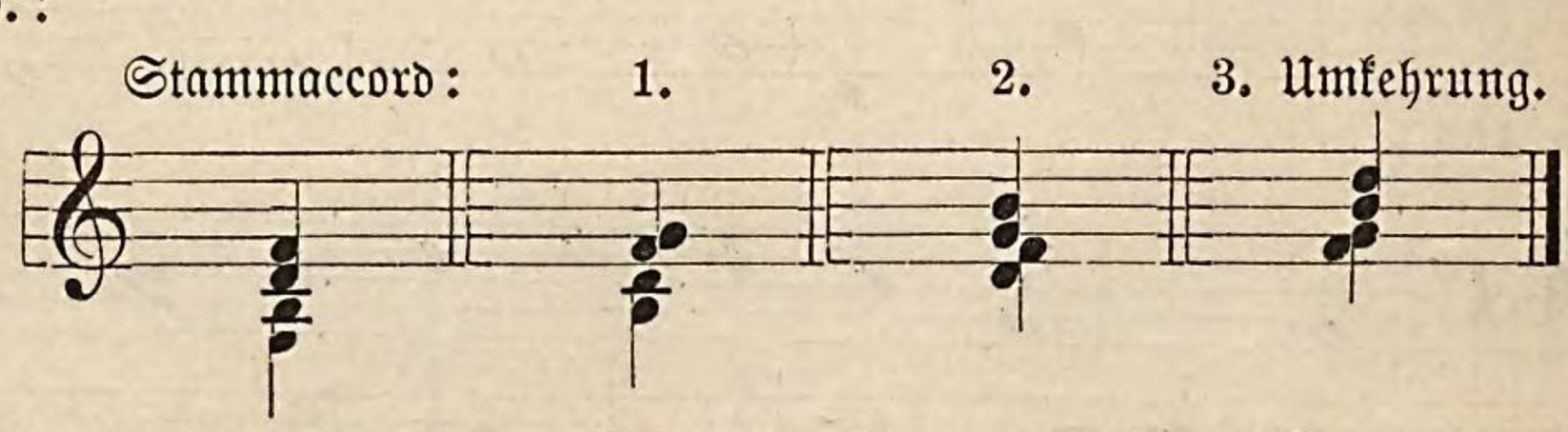
Wie wir bei Betrachtung der Dreiklangsharmonie bereits gesehen haben, liegt nicht immer der Grundton im Baß; es kann auch ein anderer Intervallenton Baßton sein. Der Septaccord ist ein Vierklang und muß somit einer dreifachen Umkehrung fähig sein.

Liegt der Grundton im Baß,. so haben wir die Grundgestalt der Harmonie, den Stammaccord.

Wird dem Baß die Terz des Stammaccordes zugeteilt, so entsteht die erste Umkehrung desselben;

die zweite erhält man, wenn die Quinte der Stammharmonie in den Baß gelegt wird, und

die dritte, wenn die Septe des Grundtons als Baßton erscheint. Z. B.:

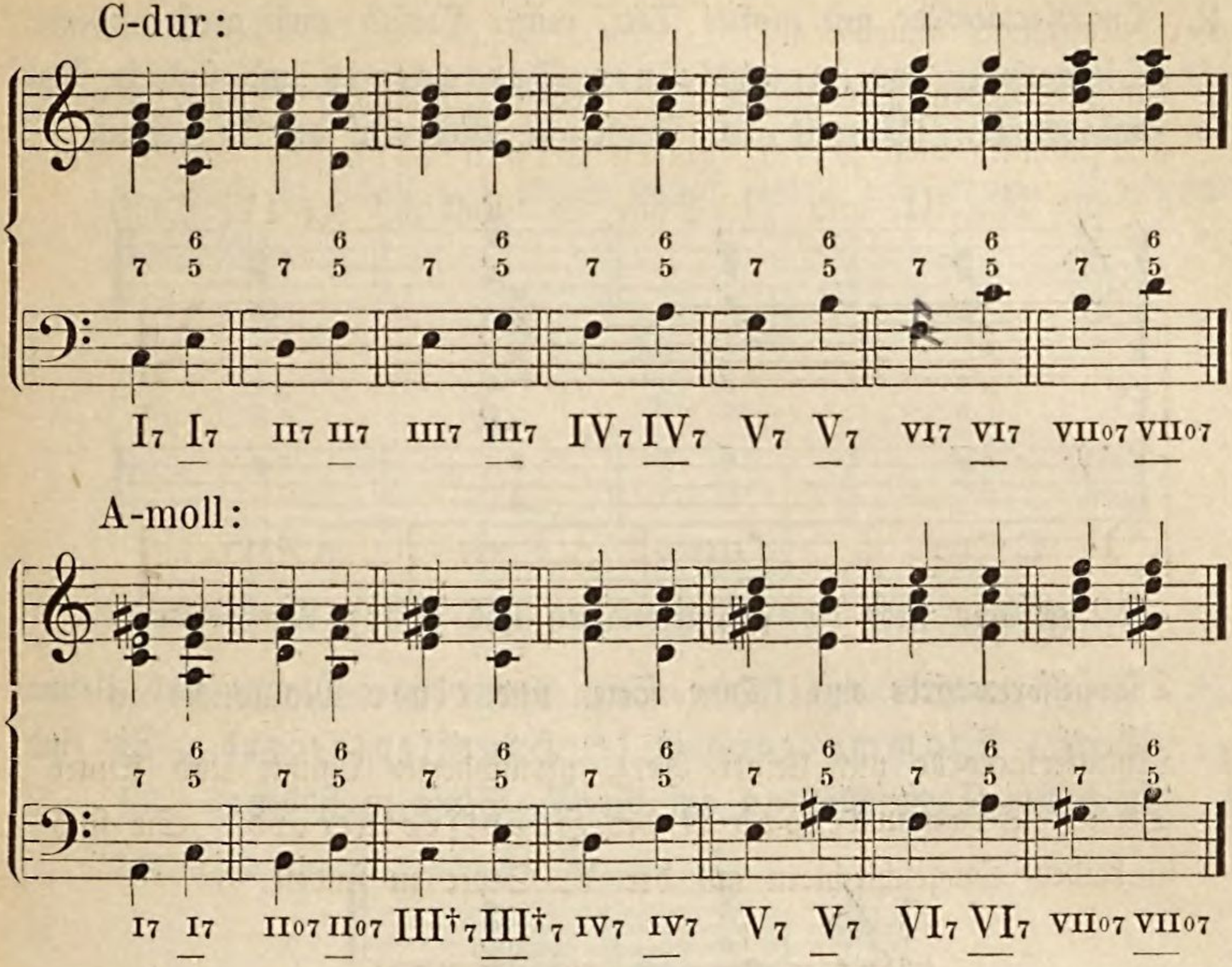



Es kommt also hier nur darauf an, welcher Intervallenton im Basse liegt, nicht aber darauf, wie die übrigen Töne unter die Oberstimmen verteilt sind. Auch haben wir es bei diesen Versetzungen oder Umkehrungen nicht mit neuen Harmonien zu thun, sondern nur mit neuen Formen einer schon bekannten Harmonie, der Septharmonie.

Der Name dieser Umkehrungen richtet sich nach ihrem Intervallenverhältnis. Die erste Umkehrung besteht aus Terz, Quinte und Sexte, weswegen sie Terzquintsextaccord oder kürzer Quintsextaccord genannt wird. In der Generalbaßschrift bezeichnet man den Quintsextaccord durch $\frac{6}{5}$.

Alle Septaccorde können zu Quintsextaccorden umgestaltet werden. Z. B.:

C-dur:



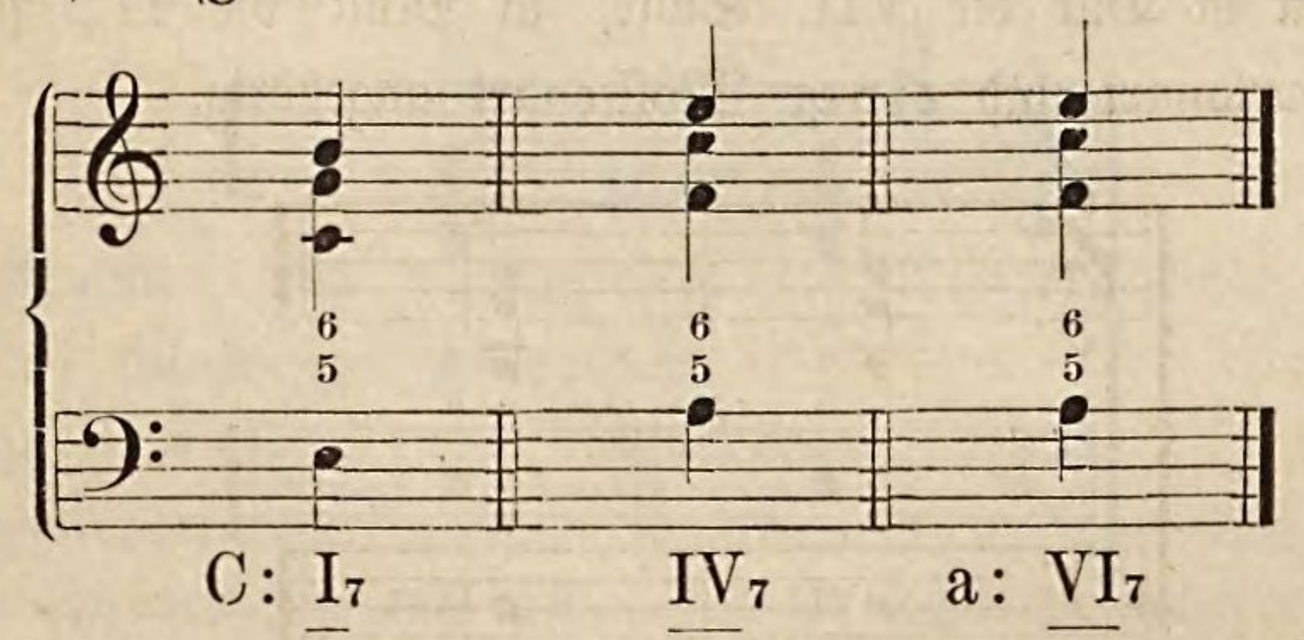

A-moll:




Der die Grundharmonie bezeichnenden römischen Ziffer wird beim Quintsextaccord, als der ersten Umkehrung, wie oben gezeigt ist, ein Querstrich angefügt.

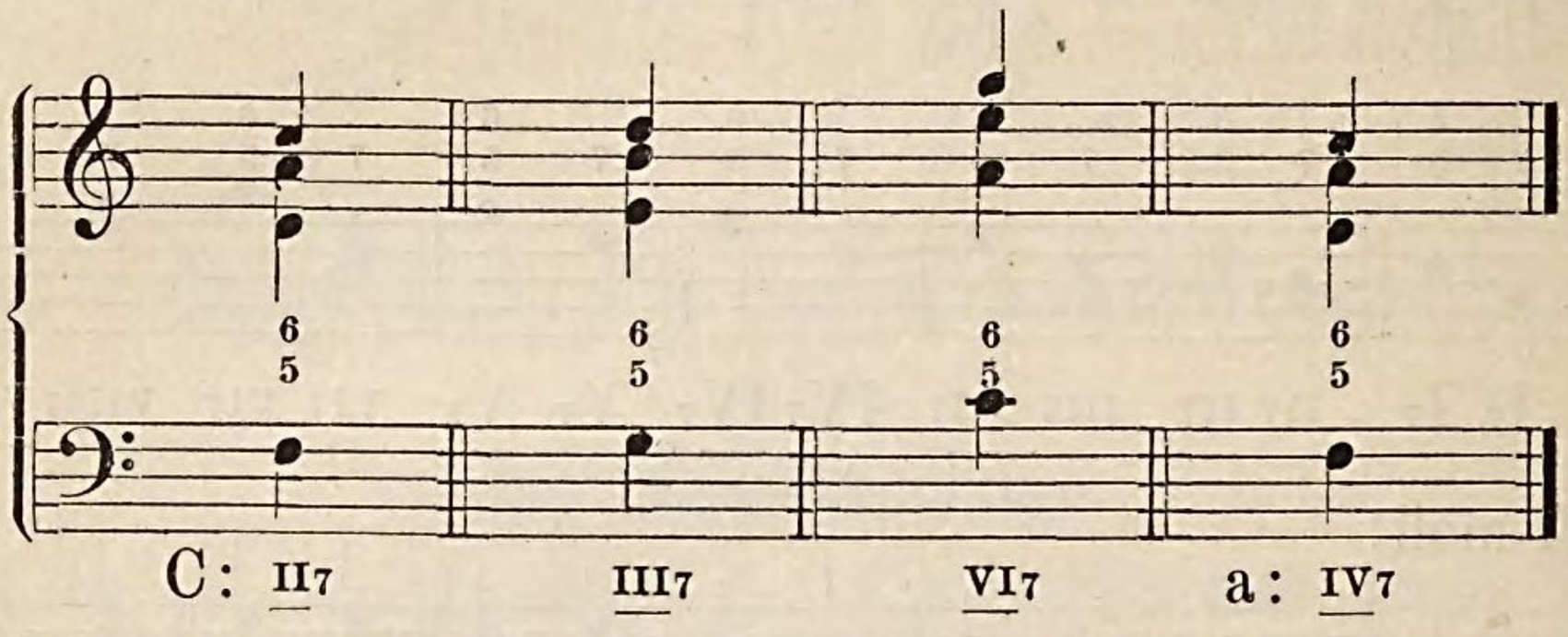
Im Durgeschlecht haben wir viererlei, im Mollgeschlecht siebenerlei Septaccorde unterschieden; wir müssen somit in Dur auch viererlei, in Moll siebenerlei Quintsextaccorde unterscheiden können:

1. Quintsextaccorde mit kleiner Terz, reiner Quinte und kleiner Sexte. Die Stammharmonie ist ein hartgroßer Septaccord. Sie finden sich in Dur auf der I. und IV. Stufe, in Moll auf der VI. Stufe. Z. B.:



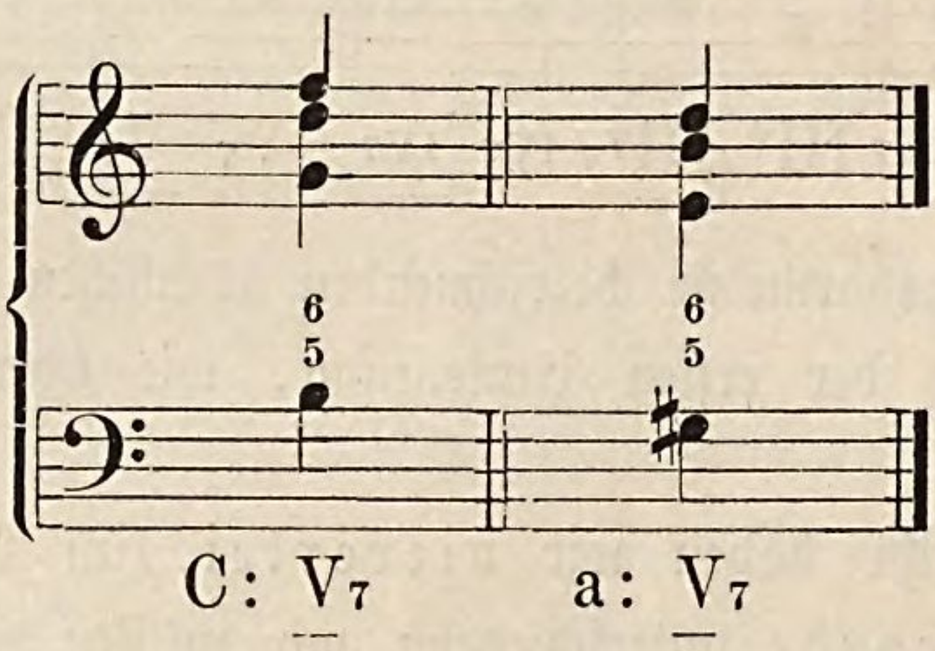
Jeder dieser Quintsextaccorde kann somit zwei Durtonarten und einer Molltonart angehören.

2. Quintsextaccorde mit großer Terz, reiner Quinte und großer Sexte. Sie stammen vom weichkleinen Septaccord und sind in Dur auf der II., III. und VI. Stufe, in Moll auf der IV. Stufe:



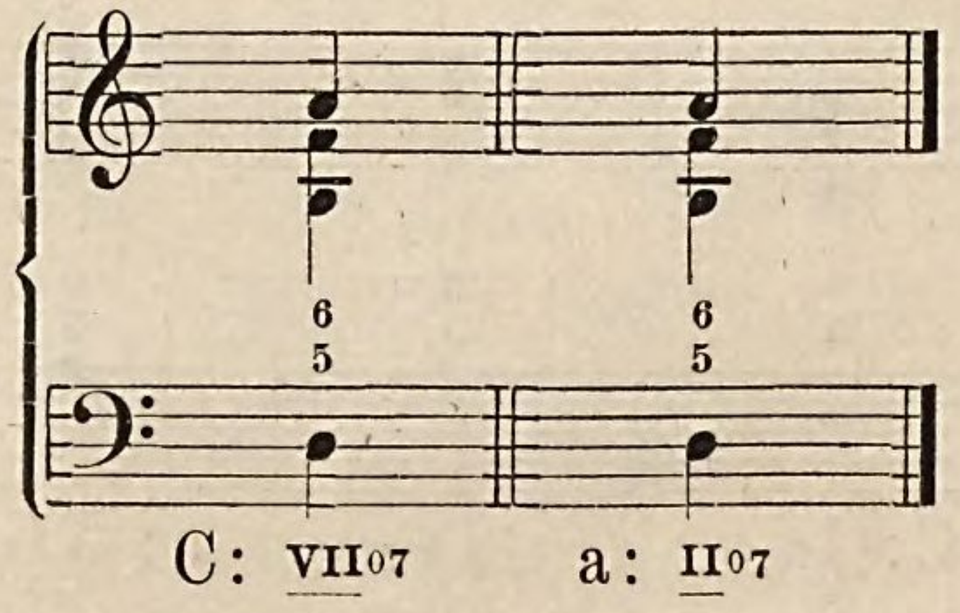

Sie gehören stets drei Durtonarten und einer Molltonart an.

3. Quintsextaccorde mit kleiner Terz, verminderter Quinte und kleiner Sexte. Stammaccord ist der Hauptseptaccord. Sie sind in beiden Tongeschlechtern auf der V. Stufe zu finden:



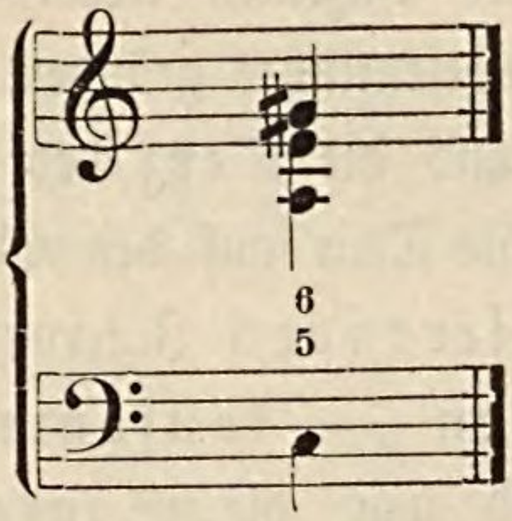

Mit Rücksicht auf ihren Stammaccord heißen sie: Hauptquintsextaccorde. Sie sind einer Dur- und einer Molltonart eigen.

4. Quintsextaccorde mit kleiner Terz, reiner Quinte und großer Sexte. Sie sind Umkehrungen von vermindertkleinen Septaccorden und bilden in Dur die VII. Stufe, in Moll die II., sind somit einer Durtonart und einer Molltonart angehörig.



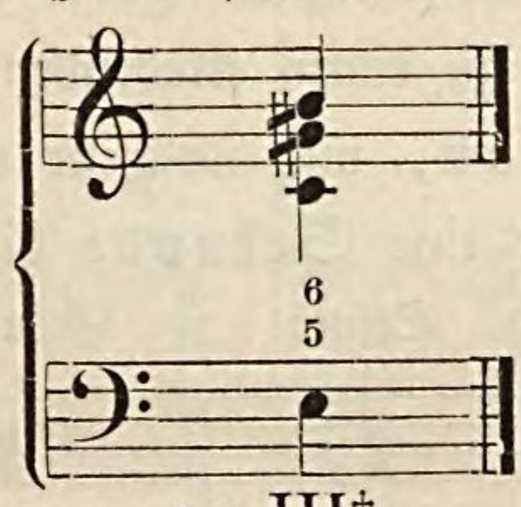
Vorstehende vier Arten begreifen alle Quintsextaccorde des Durgeschlechtes in sich. Im Mollgeschlecht finden wir außer diesen auch noch folgende drei Arten:

5. Quintsextaccorde mit großer Terz, übermäßiger Quinte und großer Sexte. Sie kommen von dem weichgroßen Septaccord der I. Stufe in Moll und können somit immer nur einer Molltonart eigen sein:



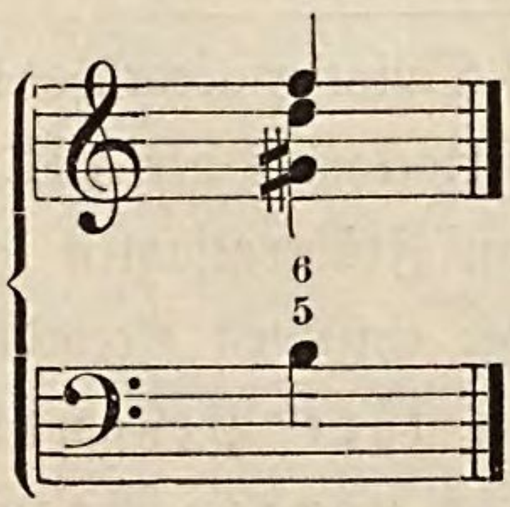

a: $\underline{\text{I}}_7$

6. Quintsextaccorde mit großer Terz, reiner Quinte, kleiner Sexte. Sie können nur einer Molltonart angehören, da sie sich bloß auf der III. Stufe des Mollgeschlechtes finden. Ihr Stammaccord ist der übermäßiggroße Septaccord.




a: $\text{III}^{\dagger}{}_7$

7. Quintsextaccorde mit kleiner Terz, verminderter Quinte und großer Sexte:




a: $\underline{\text{VII}}^{o}{}_7$

Sie stammen vom verminderten Septaccorde und können nur in einer Molltonart vorkommen.

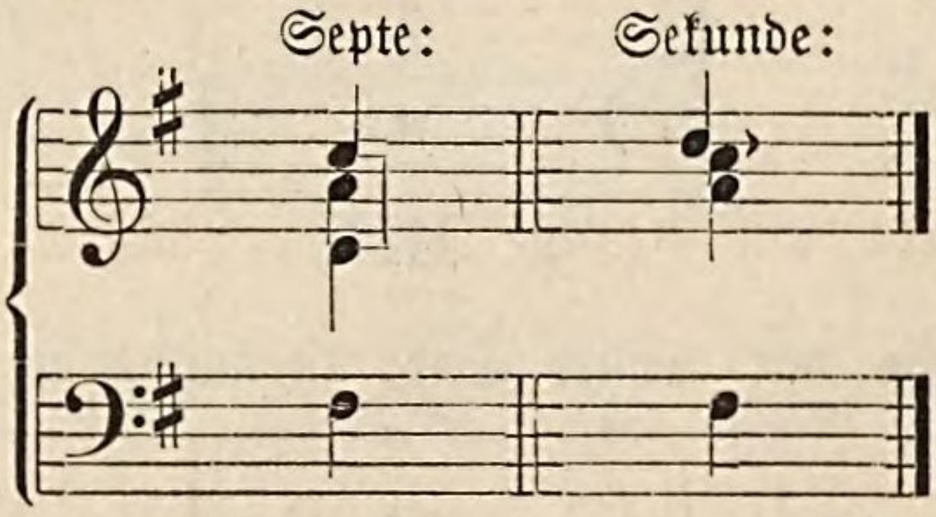
Aufgaben:

1. Die Septaccorde von D, A, B, Es, dann c, g, h, c sind zu Quintsextaccorden umzugestalten und in verschiedenen Lagen zu notieren!

2. Welchen Tonarten können folgende Quintsextaccorde angehören: e, g, h, cis, — f, a, c, d, — g, h, d, e, — a, c, e, f, — c, es, ges, as, — f, as, c, d?
3. Wie heißen die Quintsextaccorde der II. Stufe in D, der III. Stufe in A, der I. Stufe in c, der IV. Stufe in b, welchen anderen Tonarten sind sie noch eigen und auf welchen Stufen finden sie sich dort?

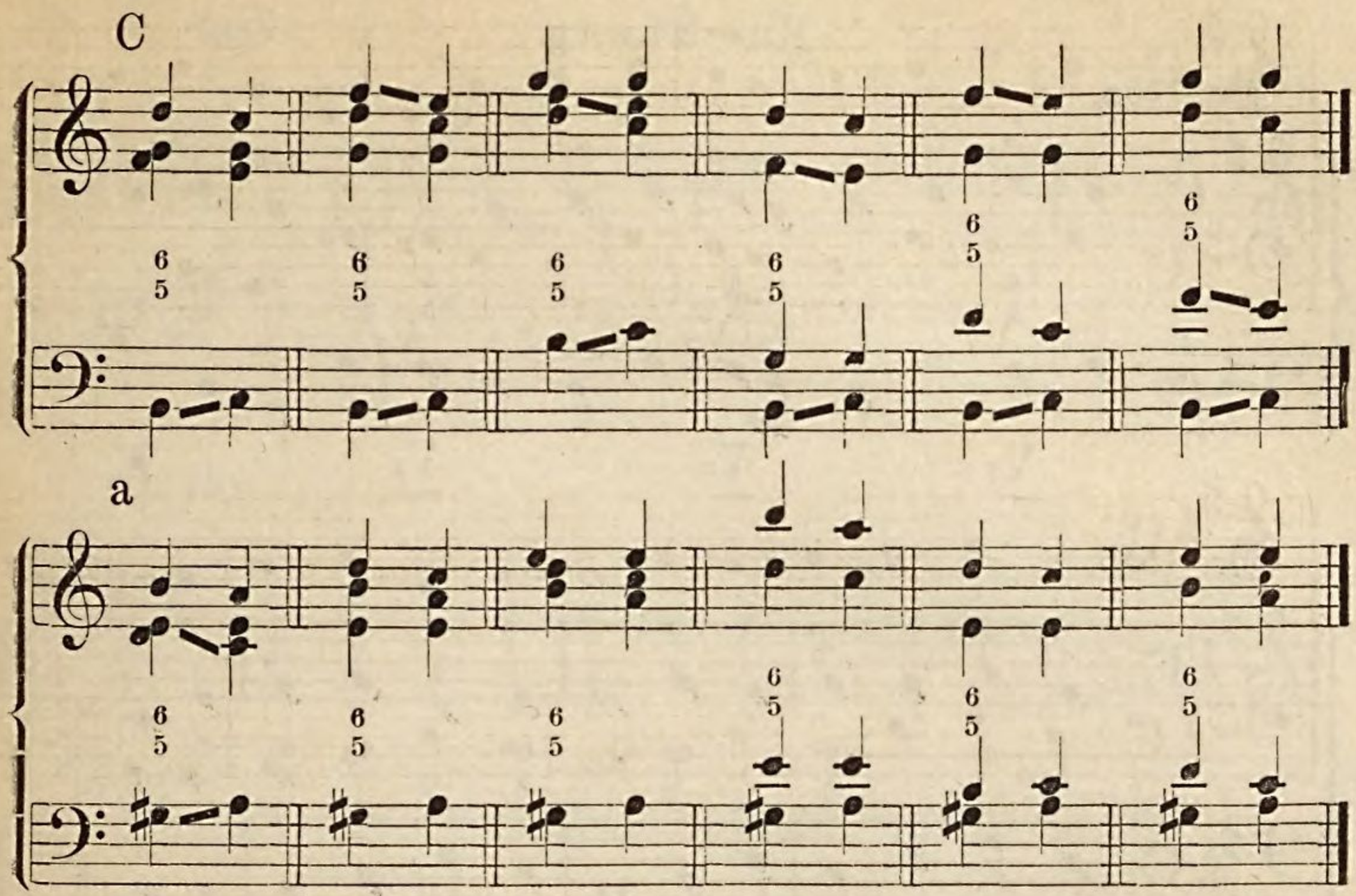
## Anwendung.

Durch die Umwandlung des Septaccordes in einen Quintsextaccord wird an der Bedeutung der einzelnen Accordtöne und an deren gegenseitigen Beziehungen nichts Wesentliches geändert. Obwohl der Grundton in einer Oberstimme liegt und die Terz des Septaccordes Baßton ist, so bezieht doch das Ohr alle Töne auf den Grundton, nicht auf den Baßton. Alle dissonierenden Intervalle bleiben dissonierend und alle konsonierenden — konsonierend. Das dissonierende Intervall des Septaccordes war die Septe. Der obere Ton dieses Intervalles bildet mit der Terz des Septaccordes, also mit dem Baßton des Quintsextaccordes eine Quinte. Dieser Ton behält auch im Quintsextaccord seine dissonierende Eigenschaft, daher der Satz: Im Quintsextaccorde ist die Quinte die Dissonanz. Nicht das Quintenverhältnis, in welchem dieser Accordton zum Baßtone steht, aber ist es, das ihn zu einem strebenden macht, sondern sein Verhältnis zum Grundton, mit welchem er auch im Quintsextaccord entweder eine Septe oder eine Sekunde bildet. Z. B.:

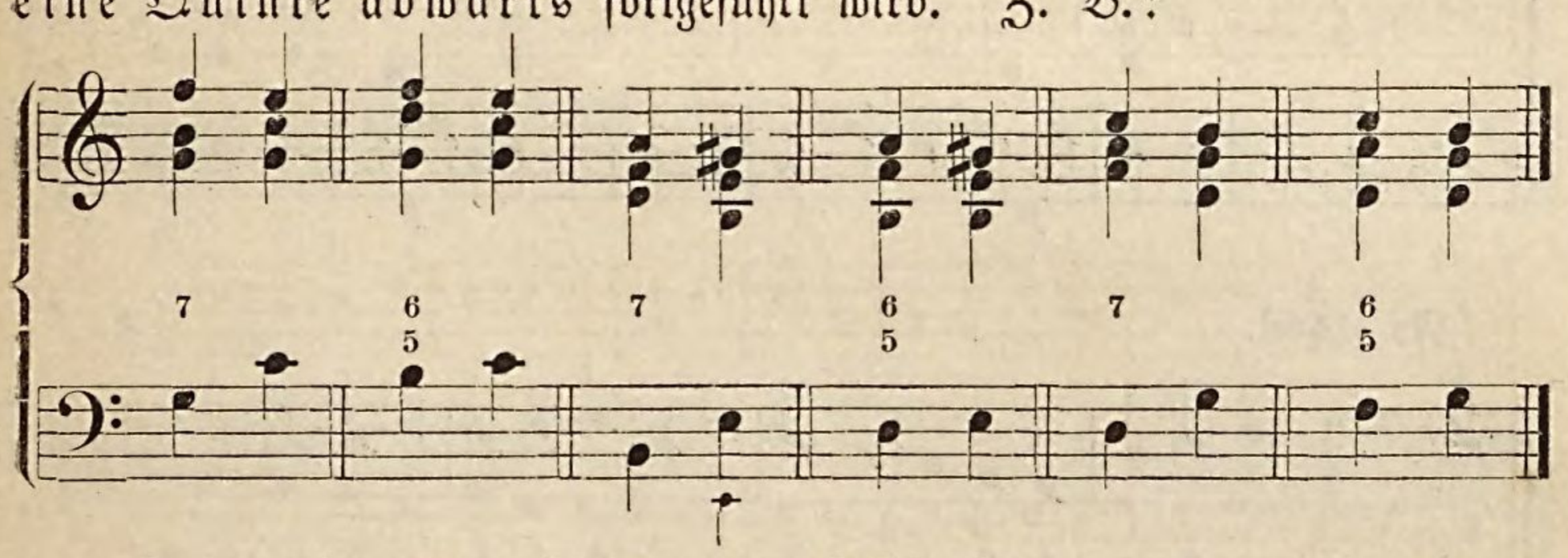



Daß der Baßton des Quintsextaccordes der V. Stufe Leiteton ist, ebenso die Sexte des Quintsextaccordes der VII. Stufe, wenn er zur I. Stufe fortschreitet, bedarf nach dem Frühergesagten kaum besonderer Erwähnung.

Da die Bedeutung der einzelnen Accordtöne im wesentlichen dieselbe geblieben ist, so wird auch ihre Behandlung im harmonischen Satz, sowie auch die des ganzen Accordes, nicht wesentlich verschieden sein von der Führung des Septaccordes. Die Quinte bedarf in den meisten Fällen der Vorbereitung und Auflösung. Die letztere erfolgt eine Stufe abwärts. Der Leiteton geht eine Stufe aufwärts. Der Hauptquintsextaccord darf frei eintreten. Die Auflösung des Hauptquintsextaccordes wird dementsprechend in nachstehender Weise geschehen:




Am liebsten schreitet der Quintsextaccord zu dem Dreiklang, dessen Grundton eine Stufe höher liegt, als der Baßton des Quintsextaccordes. Es ist dies dieselbe Harmonie, zu welcher auch seine Stammharmonie, der Septaccord, gelangt, wenn er eine Quinte abwärts fortgeführt wird. Z. B.:




Daß auch andere Führungen möglich sind, mag aus den unten folgenden Tonsätzen ersehen werden. —

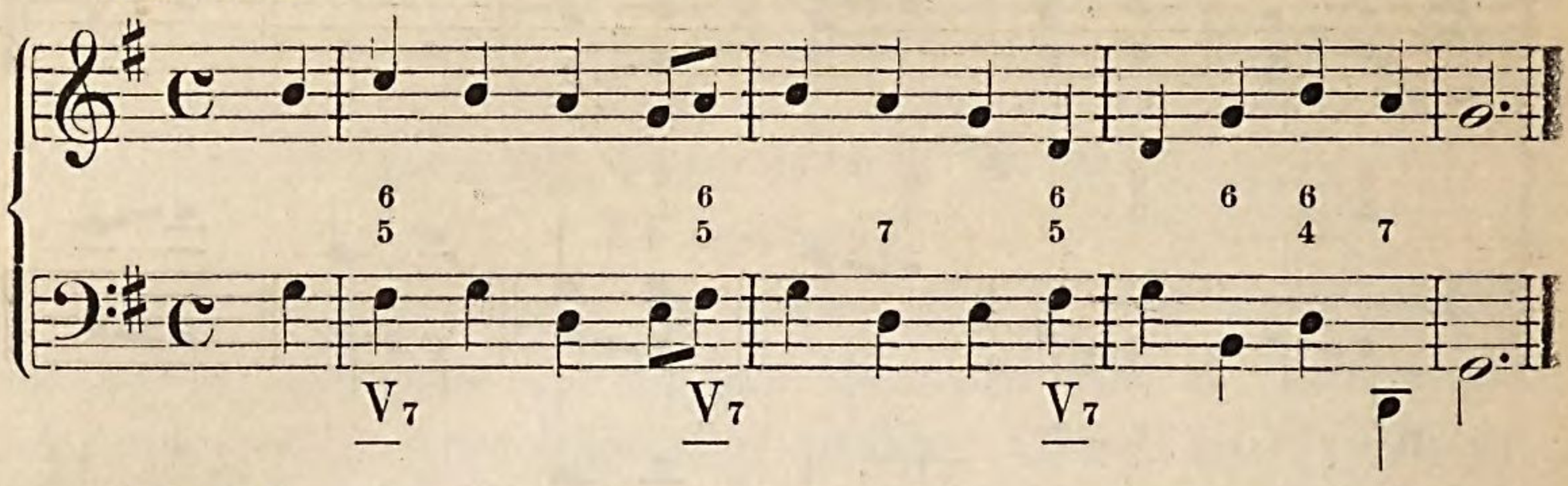
Die Verdopplung des Baßtons im Quintsextaccord muß im allgemeinen als unzulässig bezeichnet werden, da bei richtiger Auflösung der einzelnen Intervallentöne leicht falsche Fortschreitungen entstehen können, auch das Weglassen eines Tones (und das wird durch die Verdopplung notwendig) die ganze Harmonie in ihrer Wirkung schädigt.

Aufgaben:

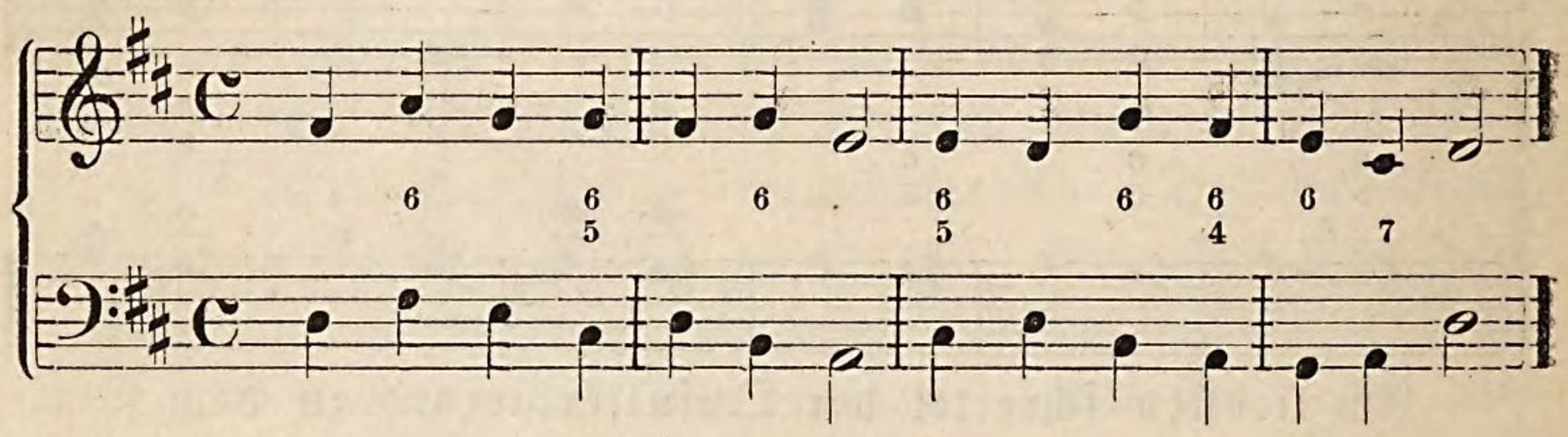
1. Nachstehende Beispiele sind vierstimmig niederzuschreiben und in mehreren Tonarten einzuspielen!
2. Vergleiche die Vorbereitung und Auflösung der in Anwendung gebrachten Quintsextaccorde!

## Zur Übung.

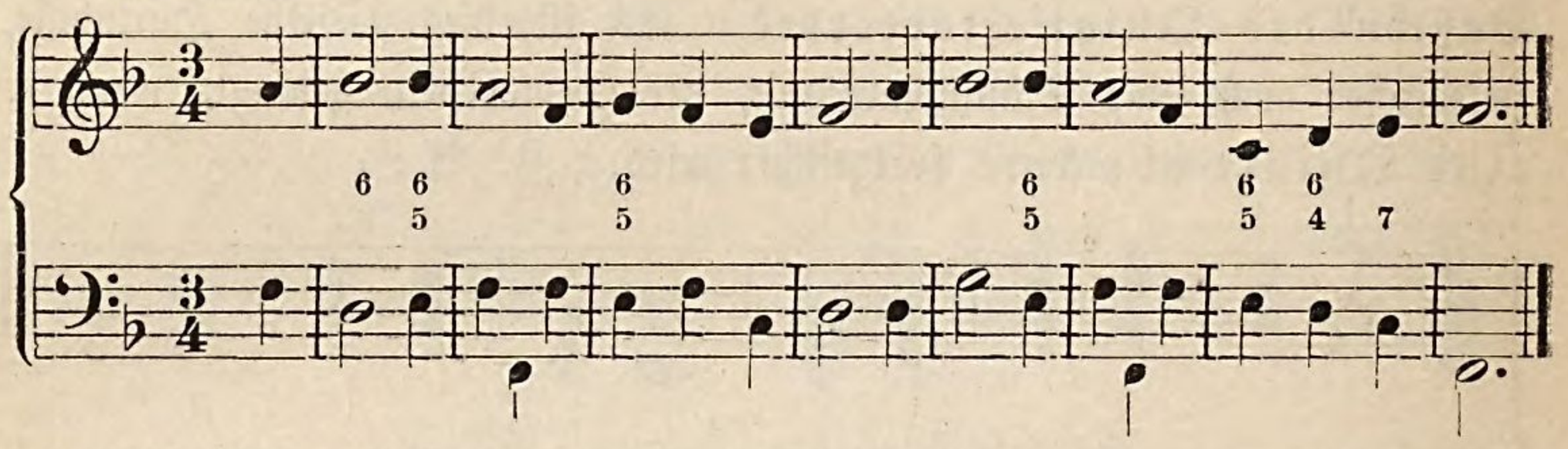
Nr. 155a.



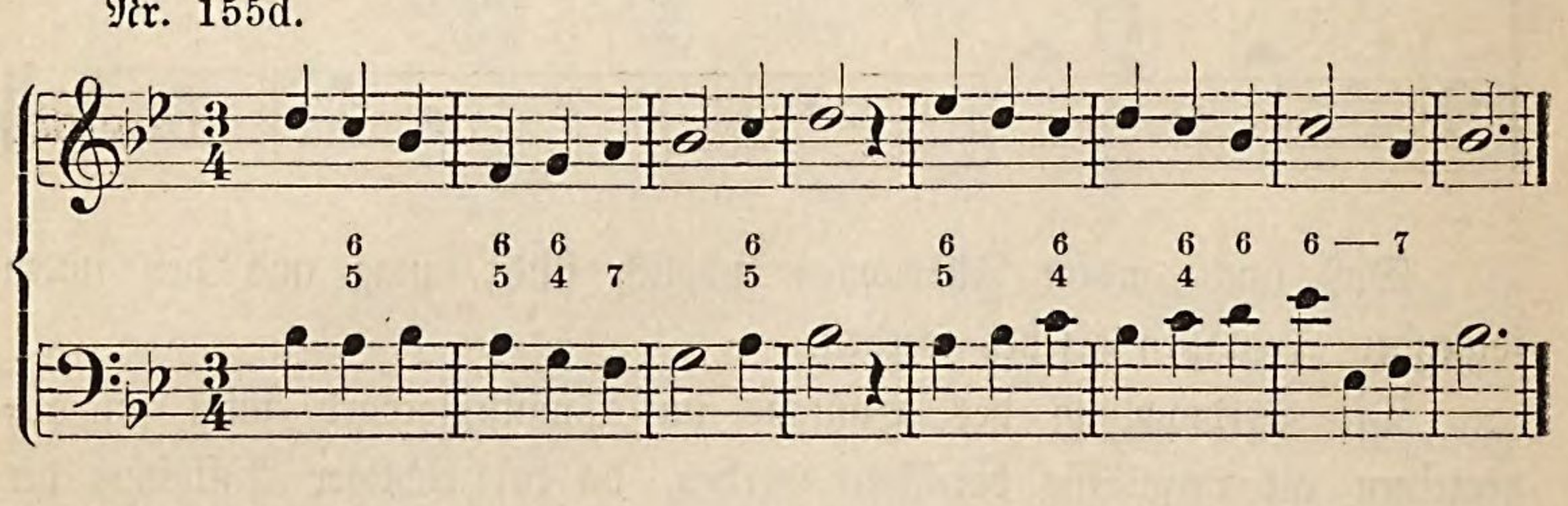

Nr. 155b.



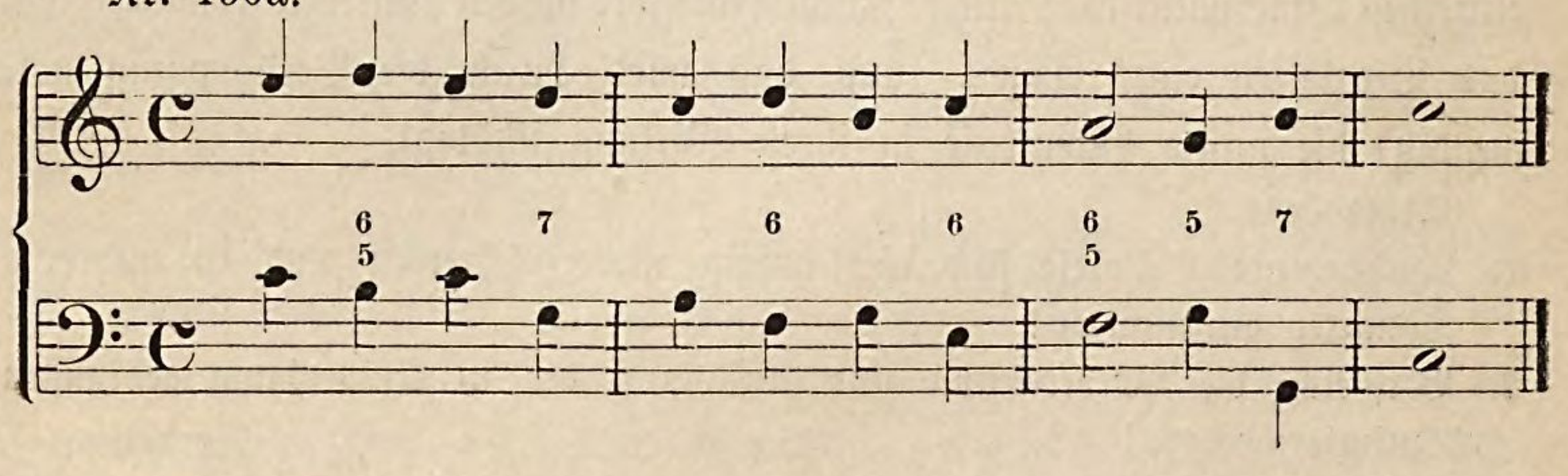

Nr. 155c.



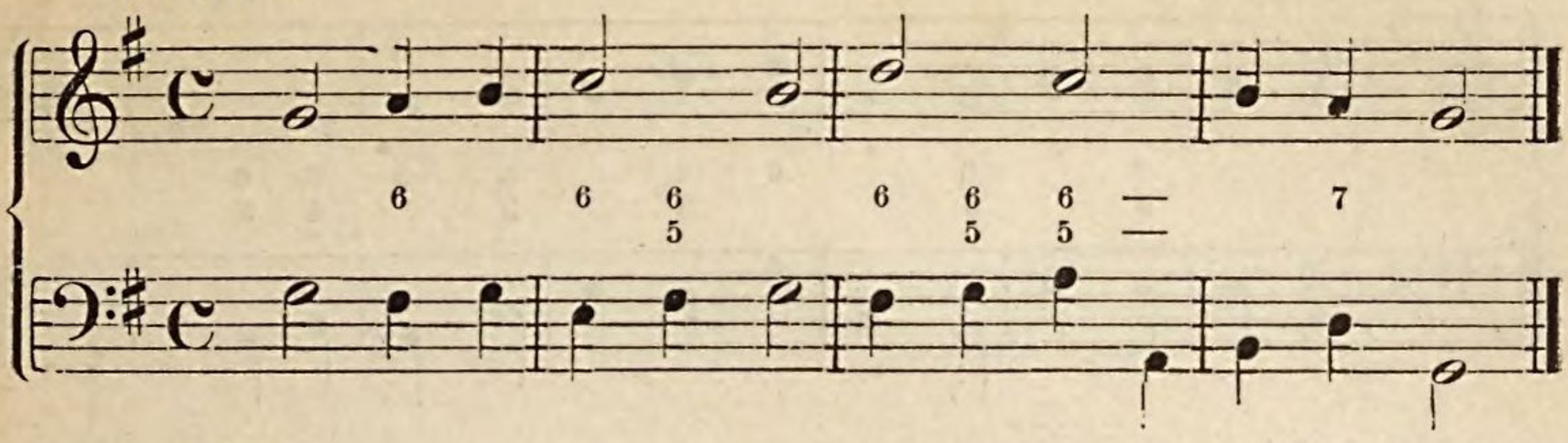

Nr. 155d.



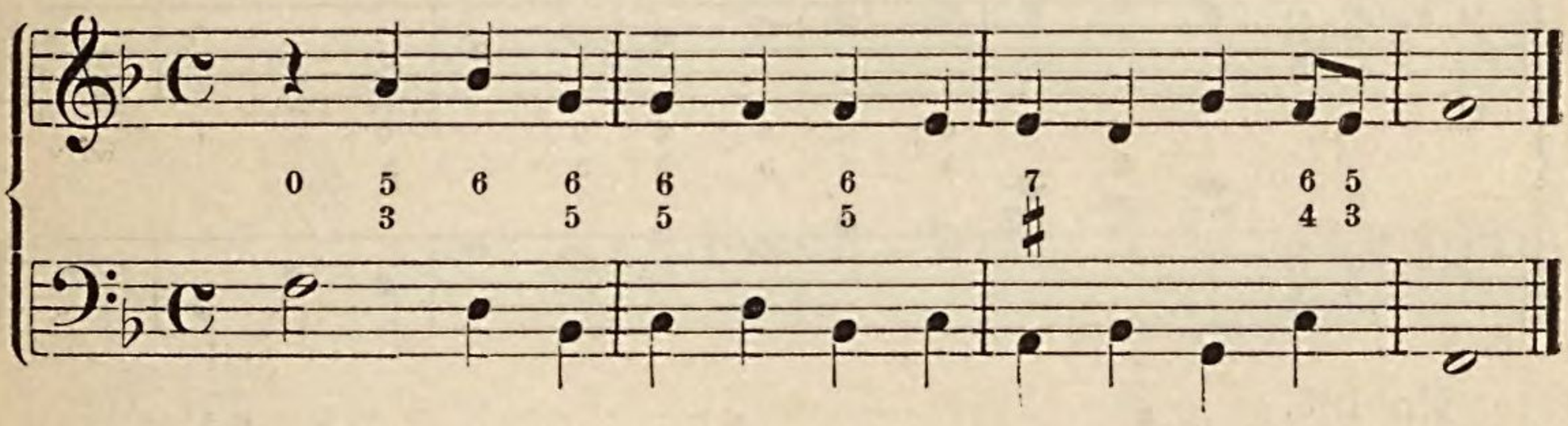

Nr. 156a.



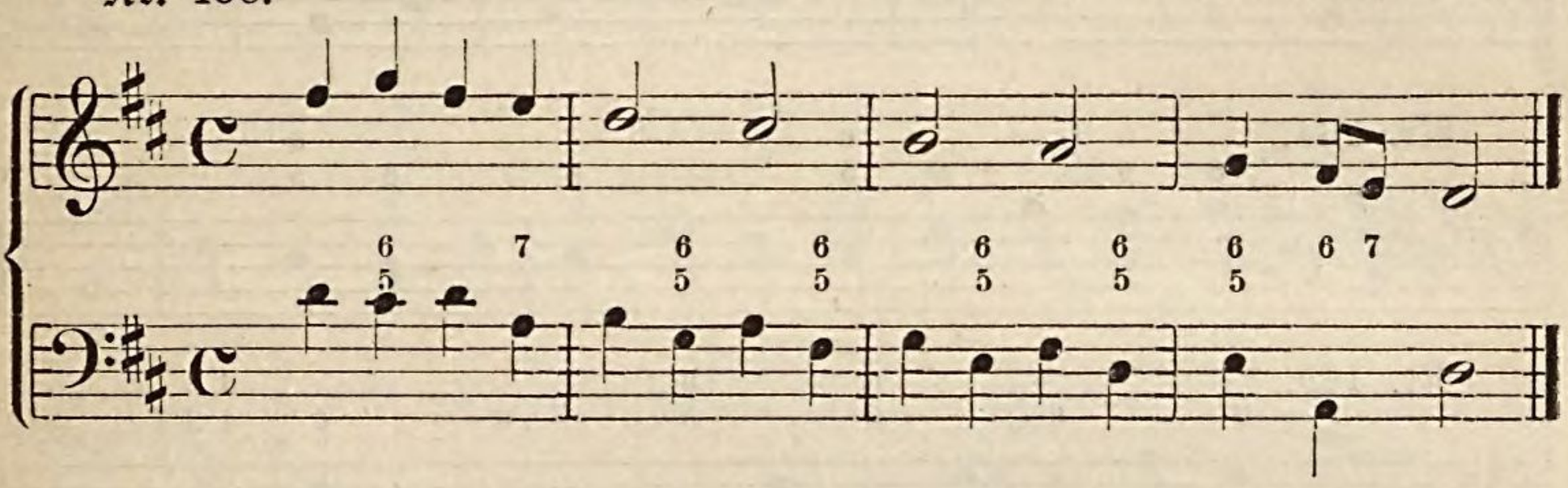
Nr. 156b.



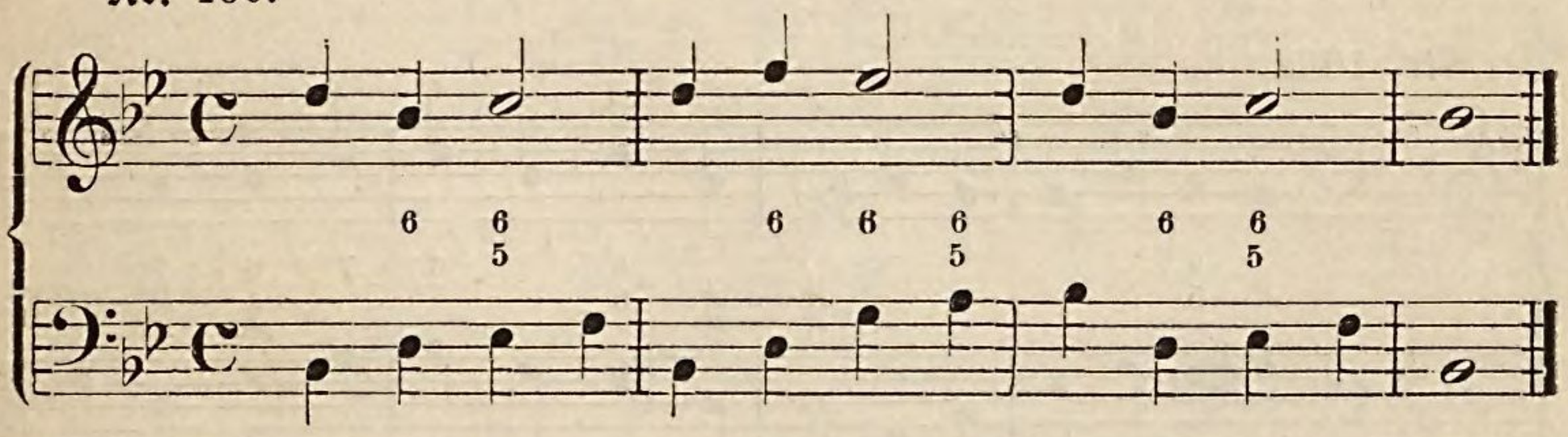

Nr. 157.



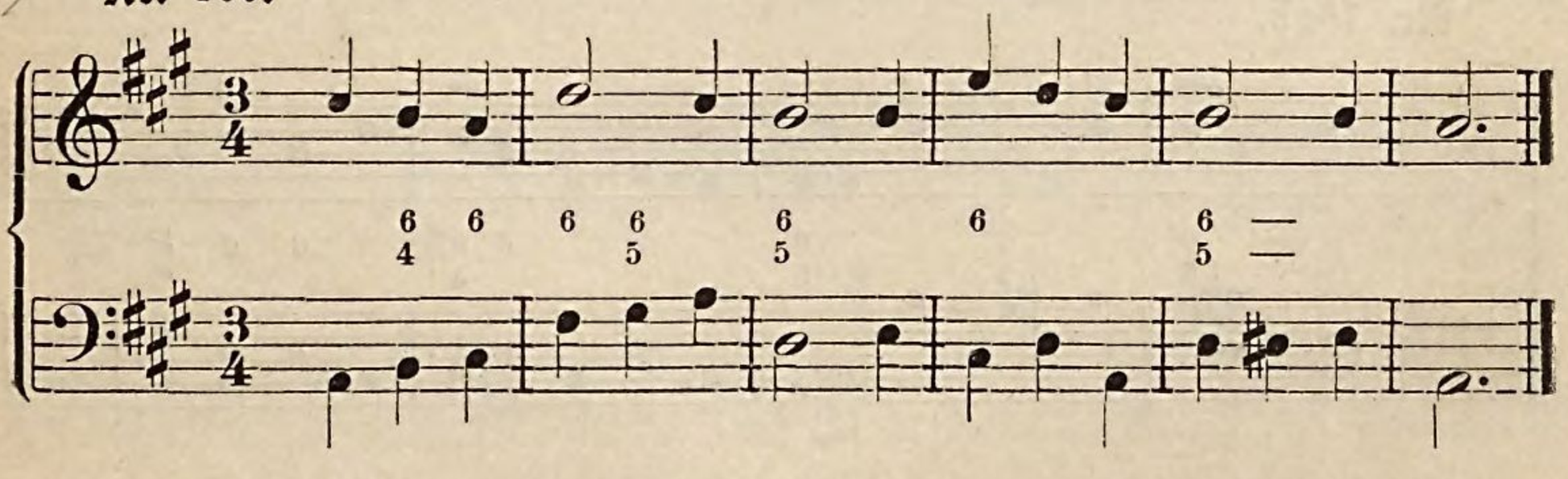

Nr. 158.



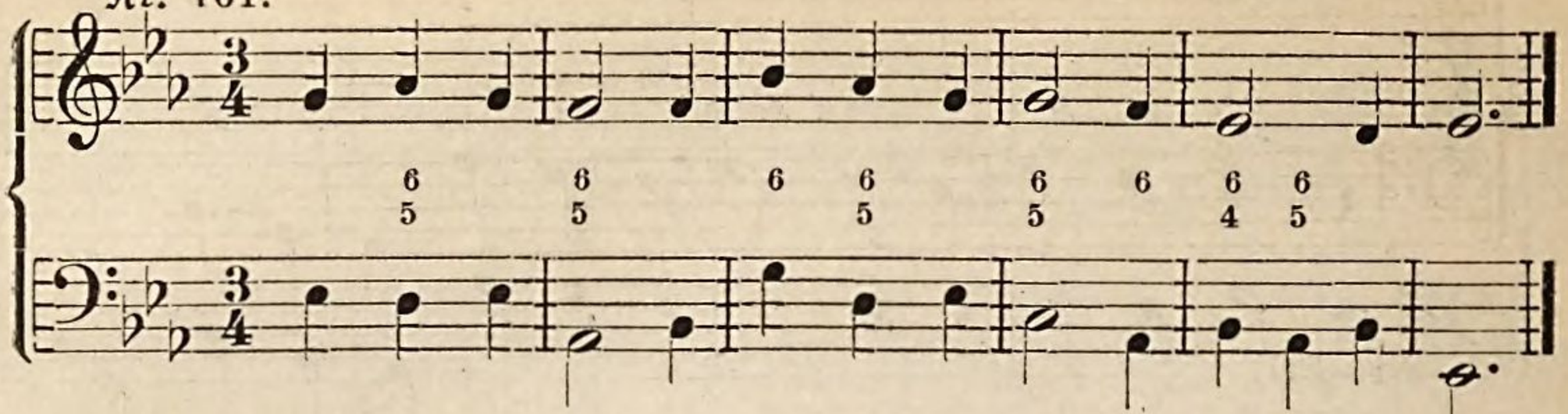

Nr. 159.



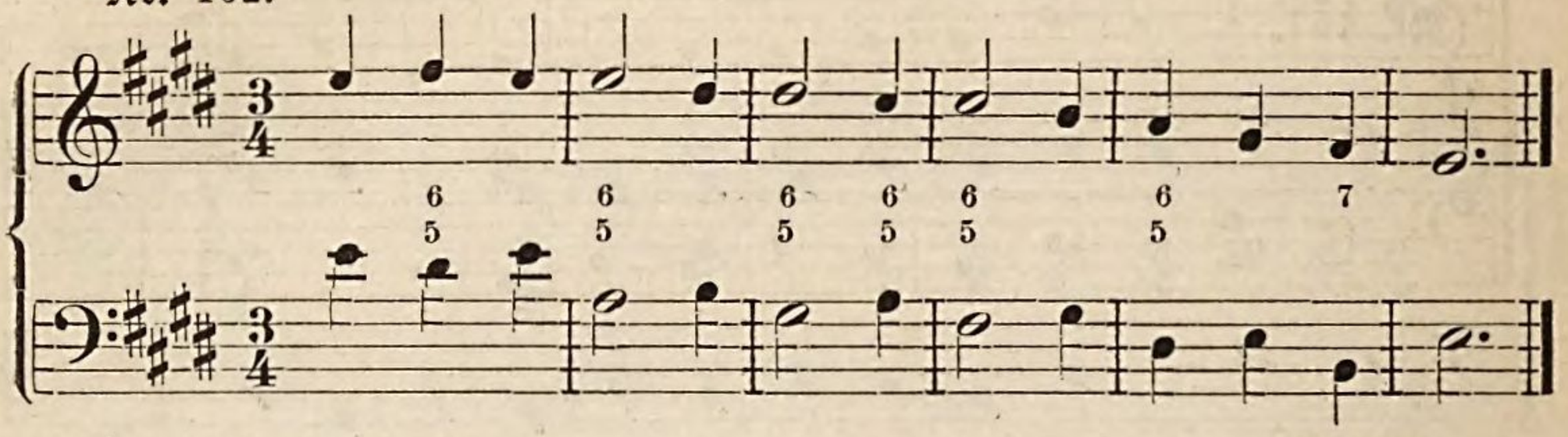

Nr. 160.



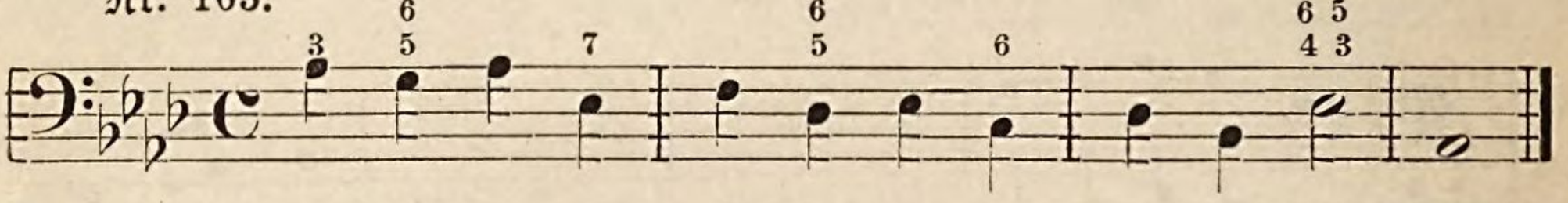
Nr. 161.



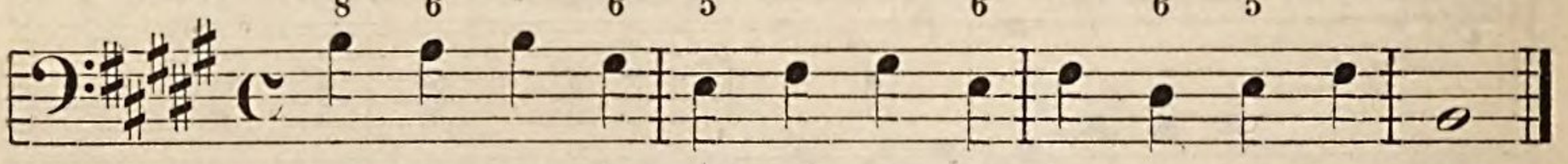
Nr. 162.



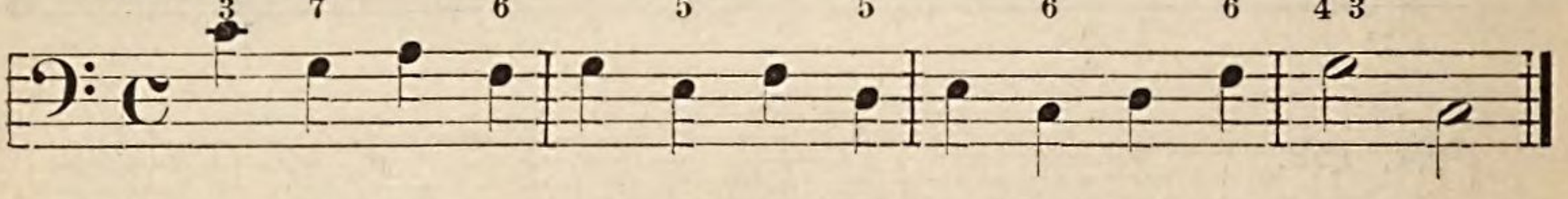
Nr. 163.



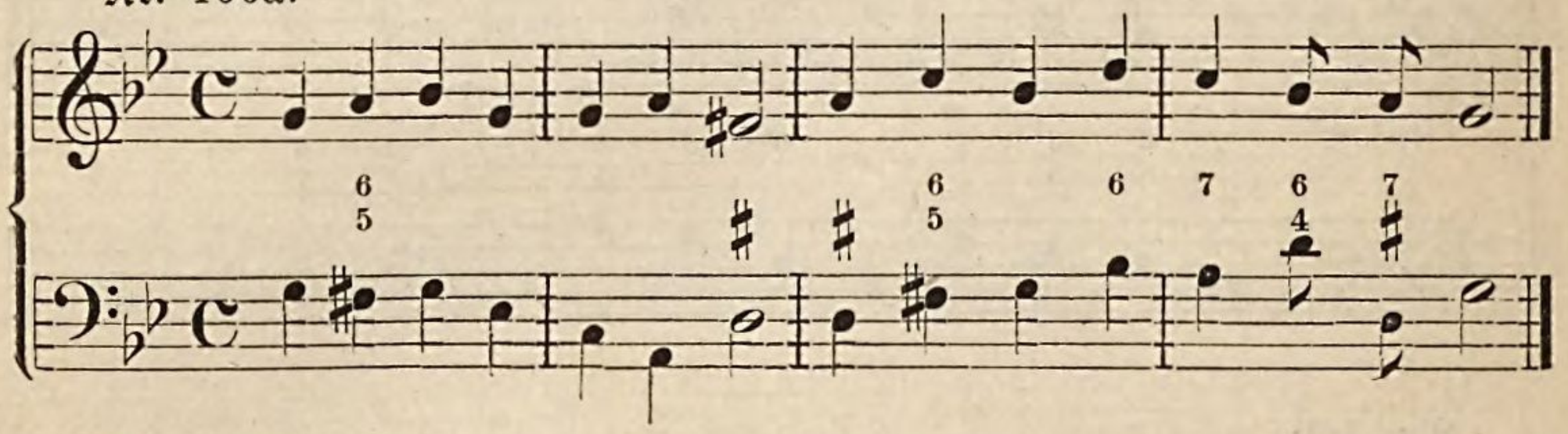
Nr. 164.



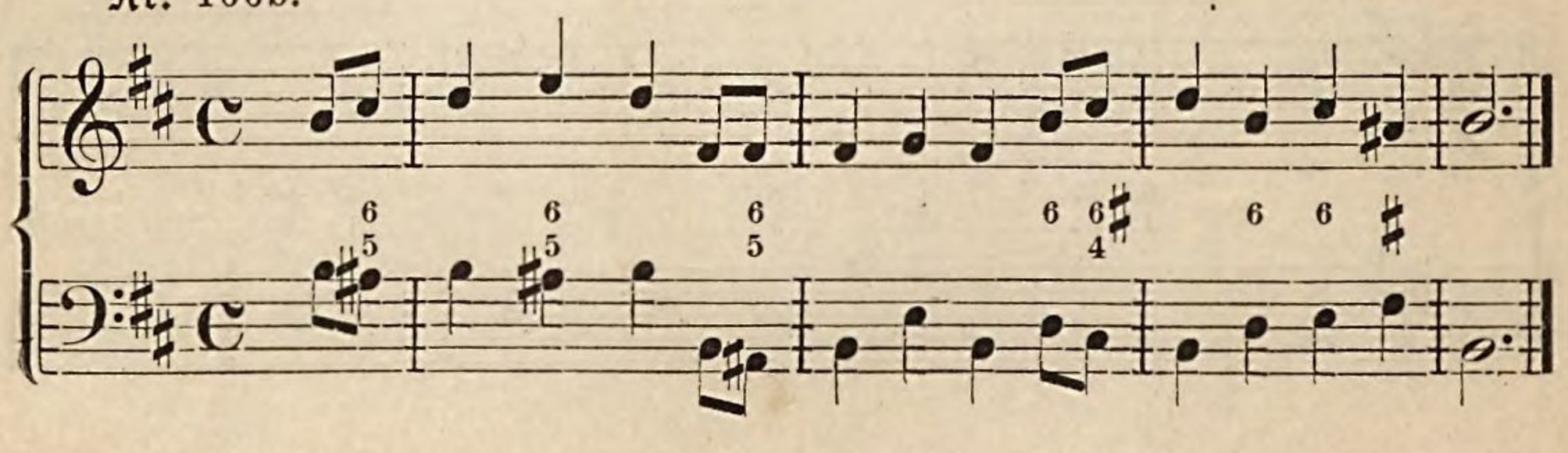
Nr. 165.



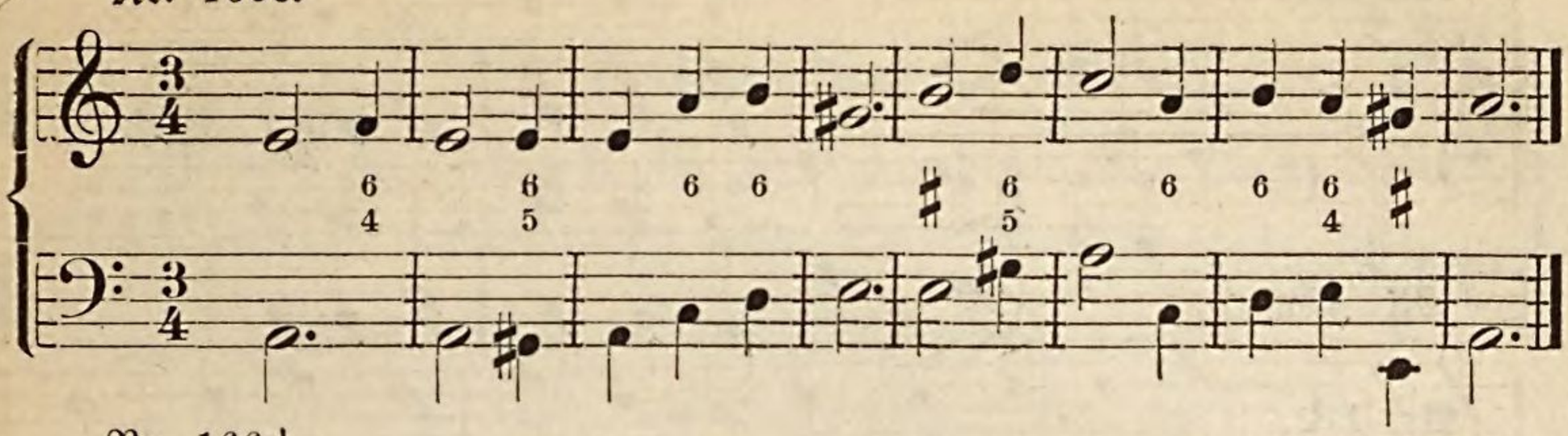
Nr. 166a.



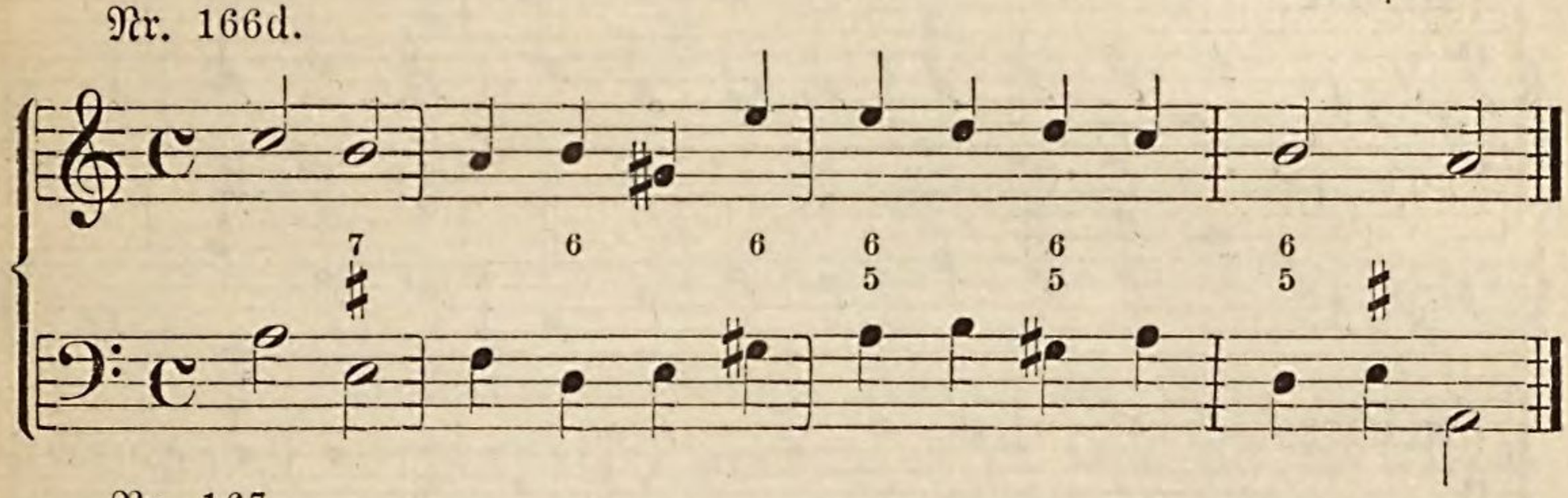
Nr. 166b.



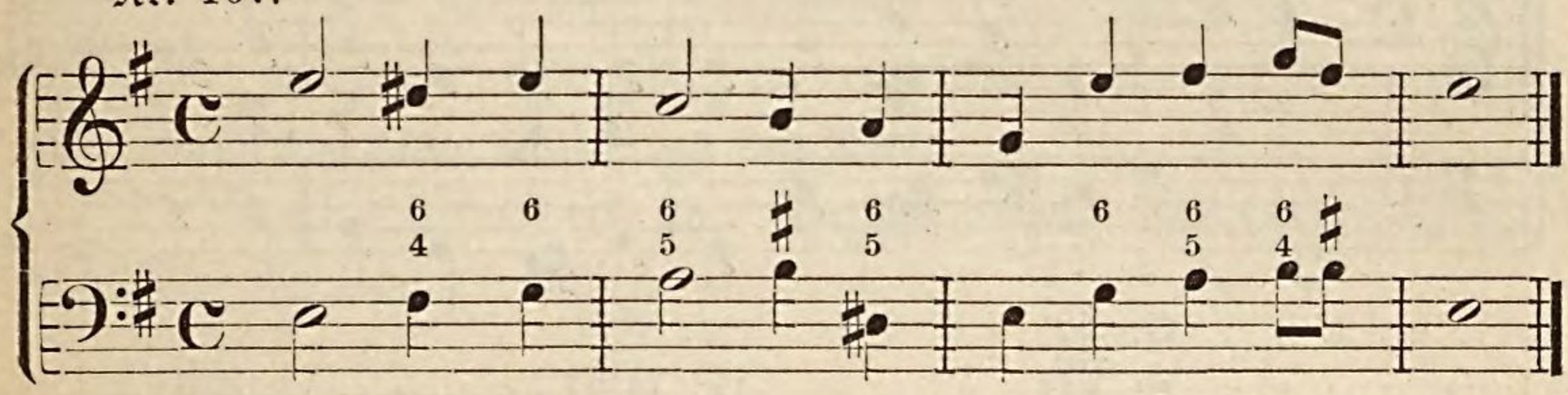
Nr. 166c.



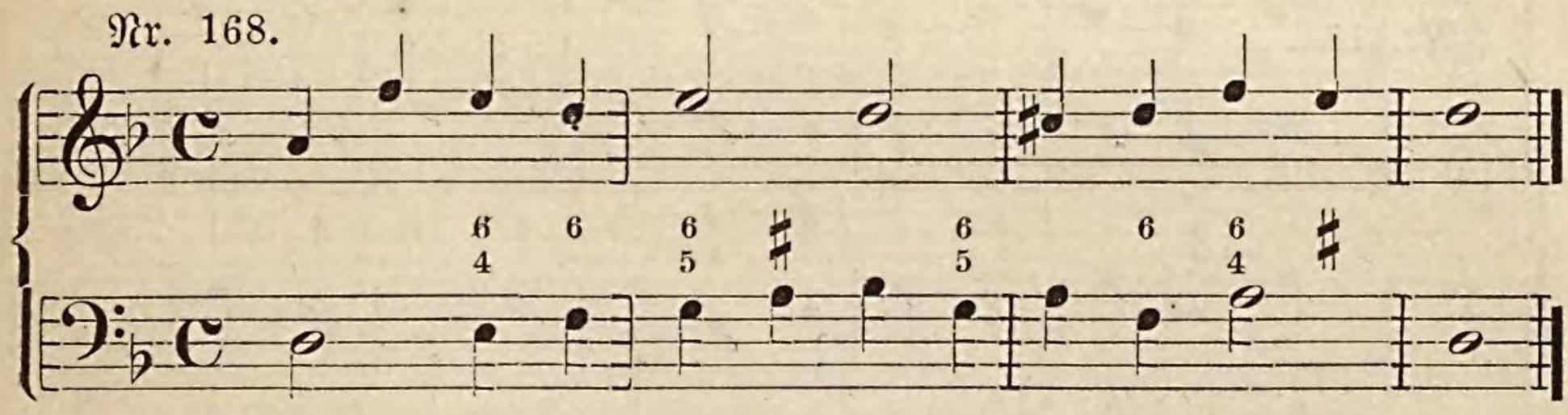
Nr. 166d.



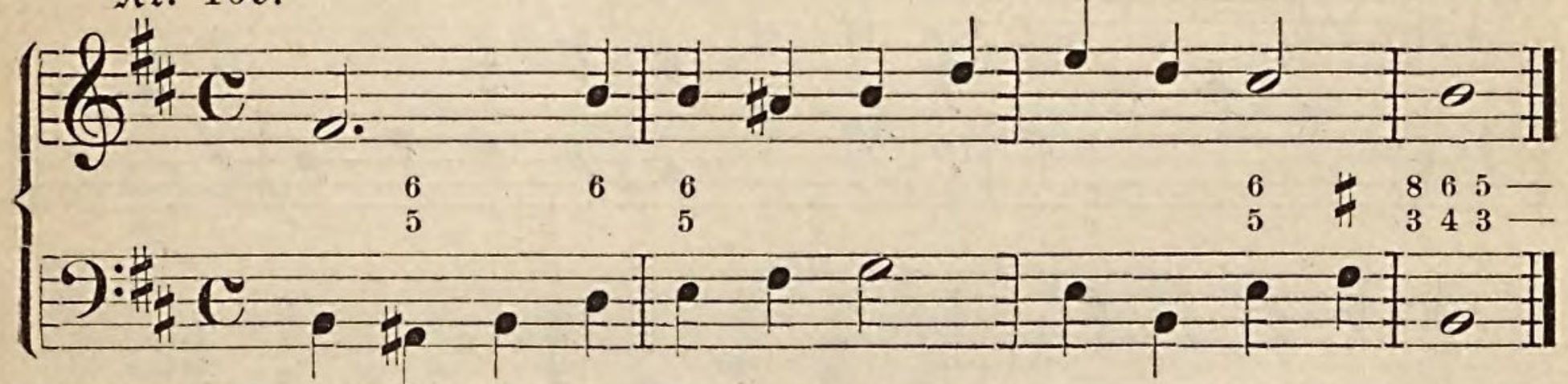
Nr. 167.



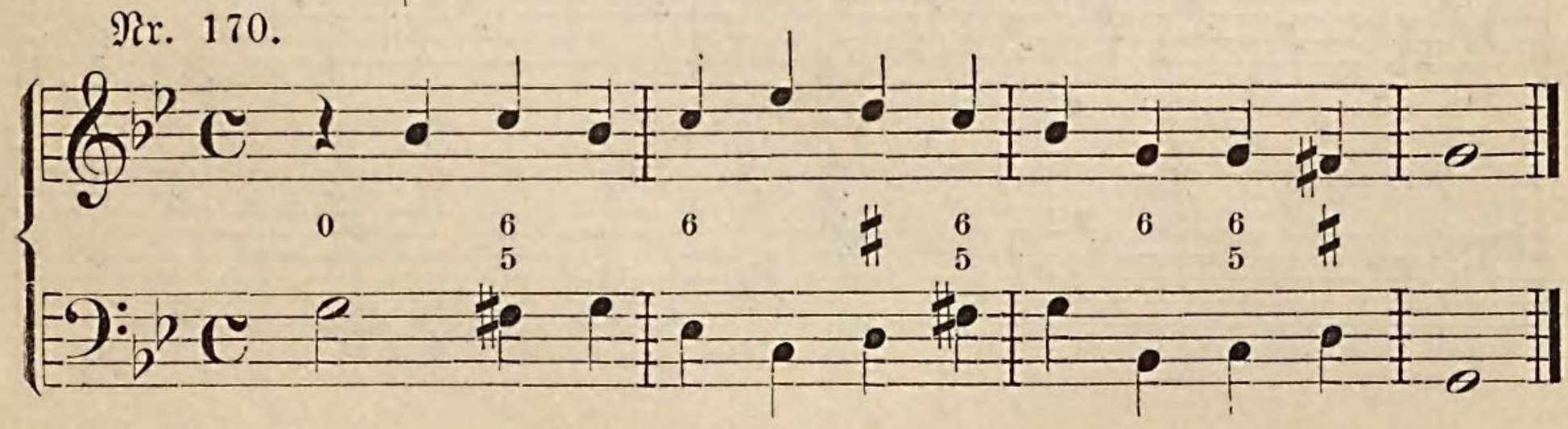
Nr. 168.



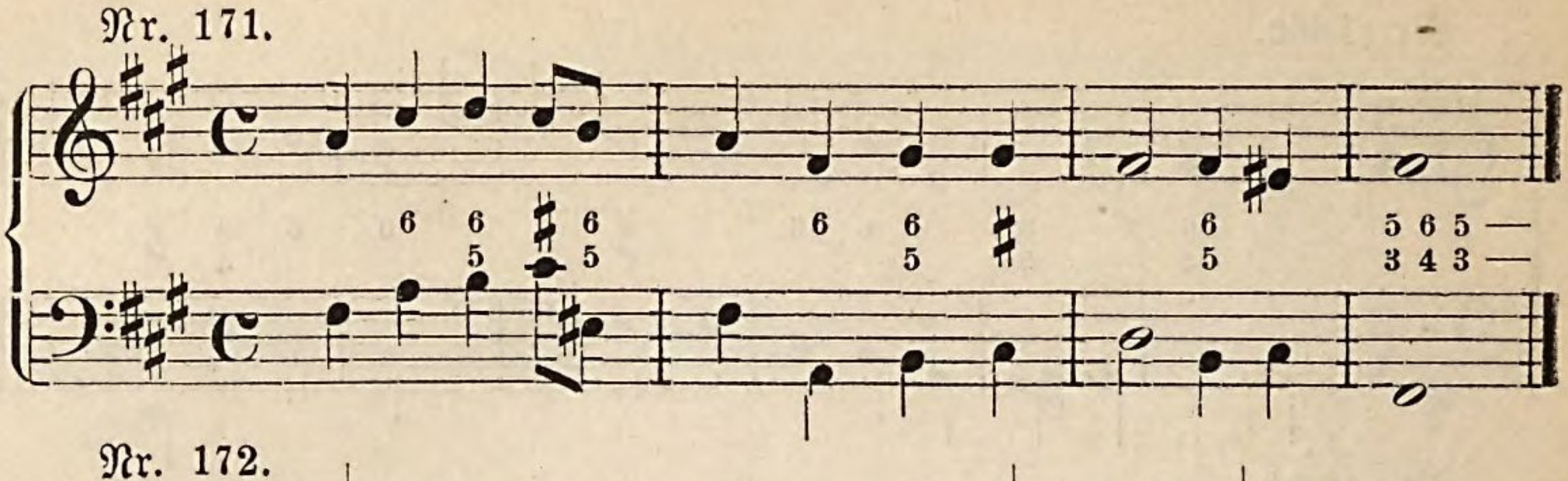
Nr. 169.



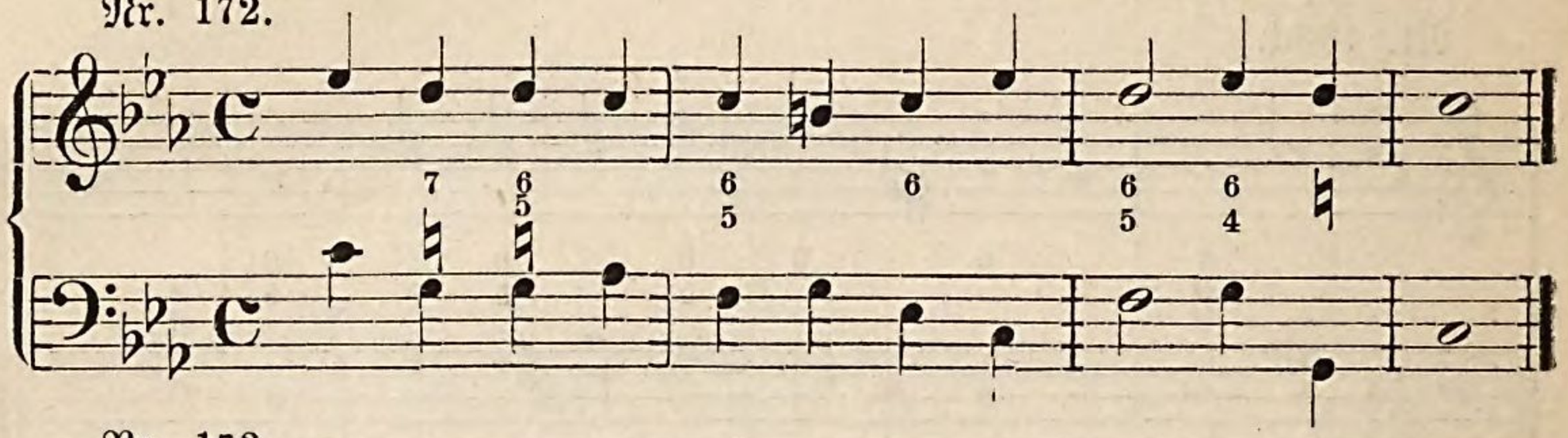
Nr. 170.



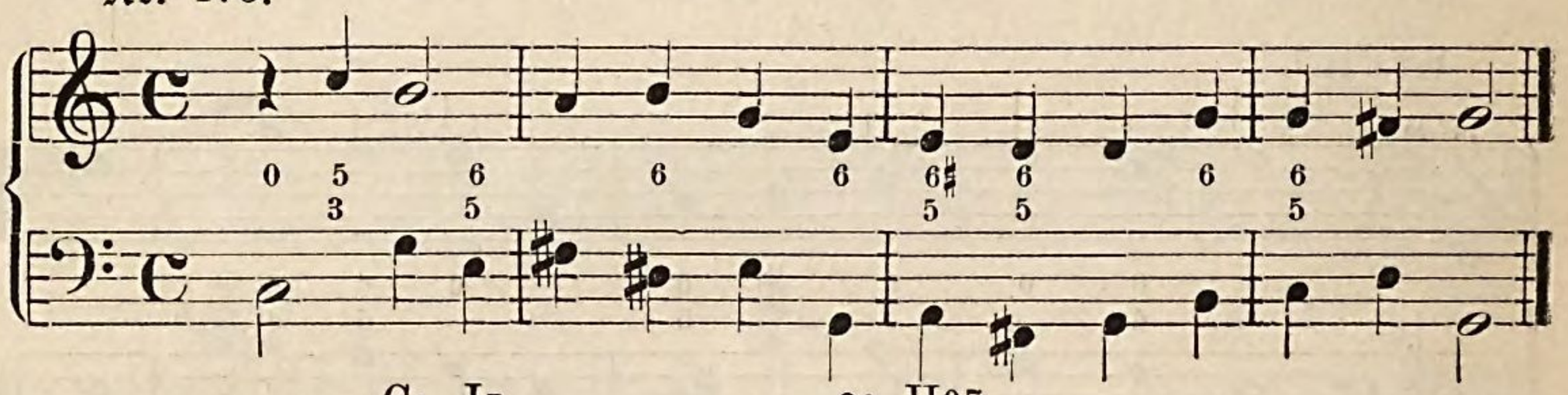
Nr. 171.



Nr. 172.



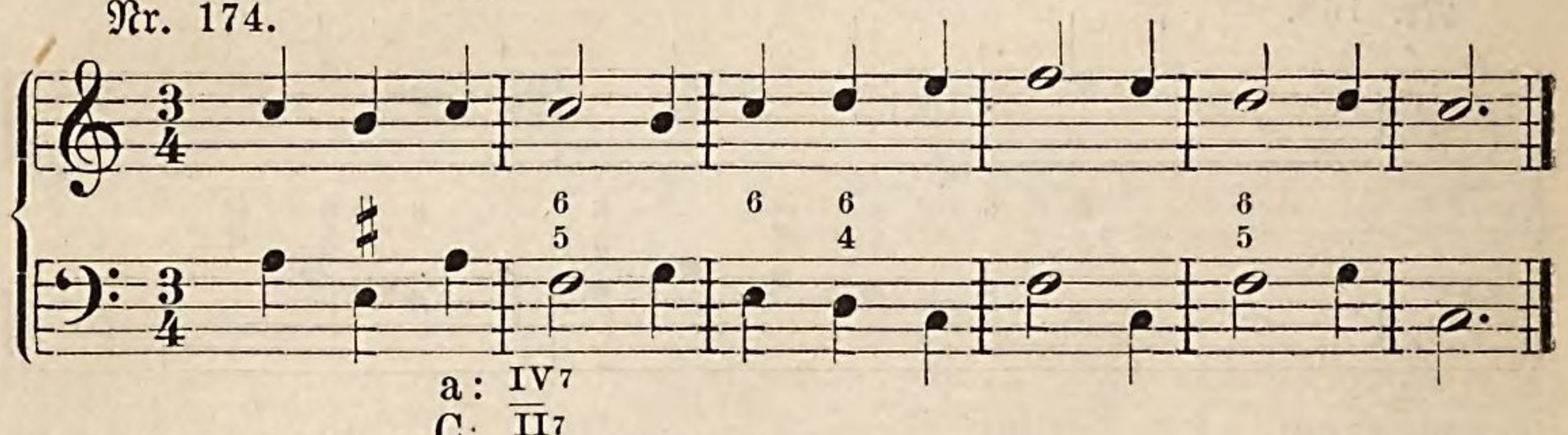
Nr. 173.



C: I7 e: II07

e: VI7 G: VII07

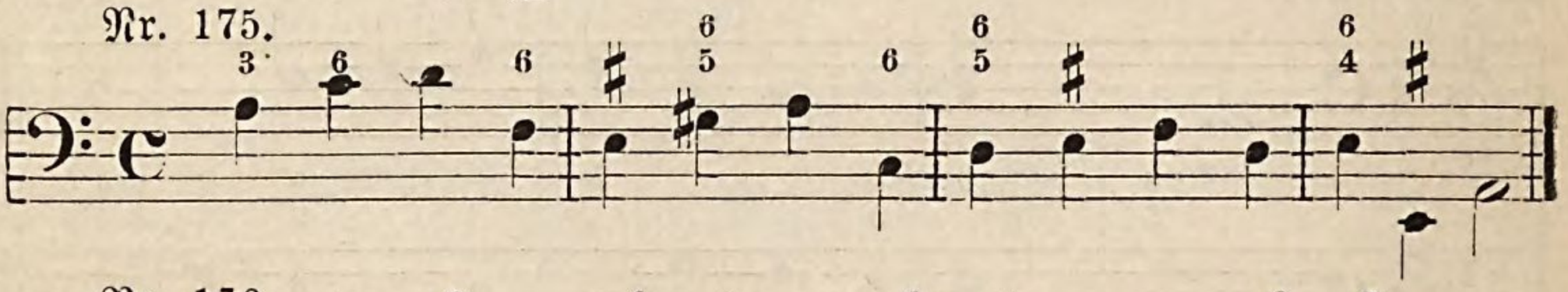
Nr. 174.



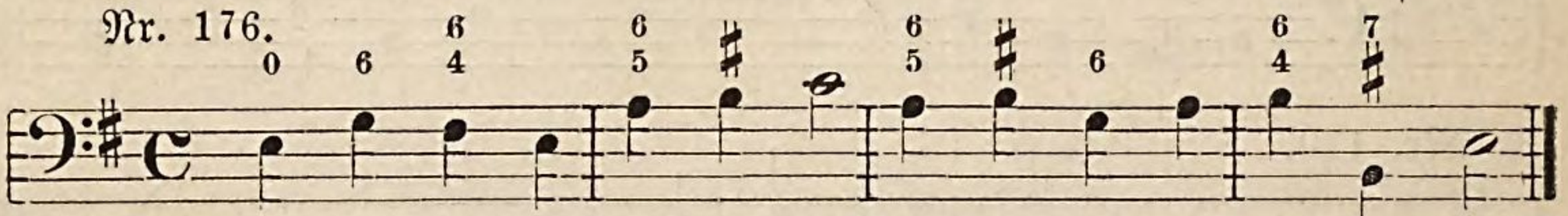
a: IV7

C: II7

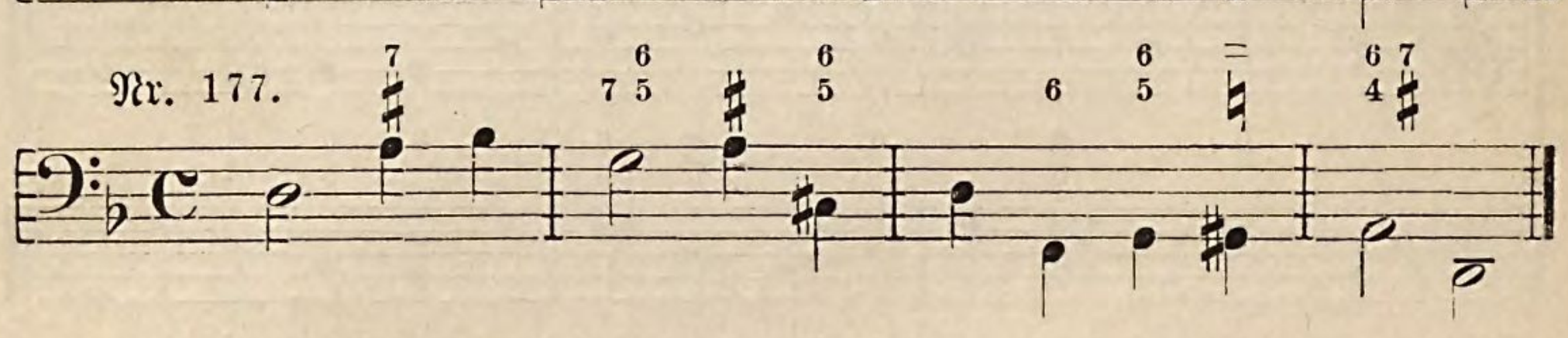
Nr. 175.



Nr. 176.



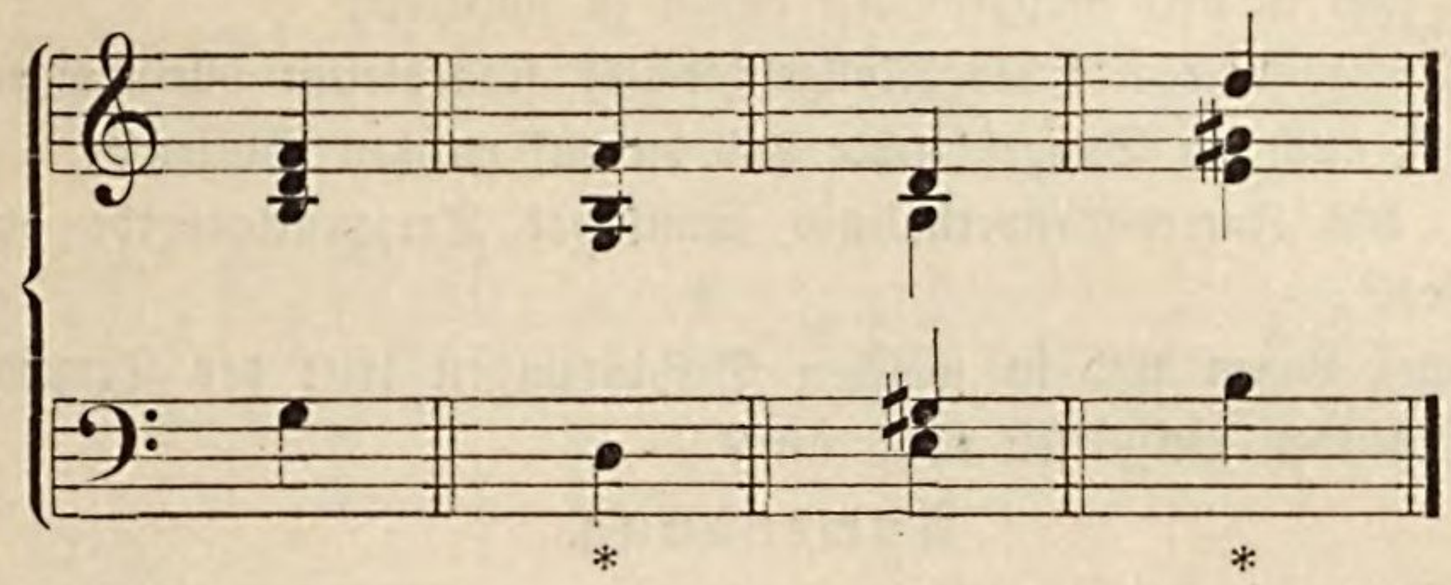
Nr. 177.



## § 15.

## Der Terzquartsextaccord.

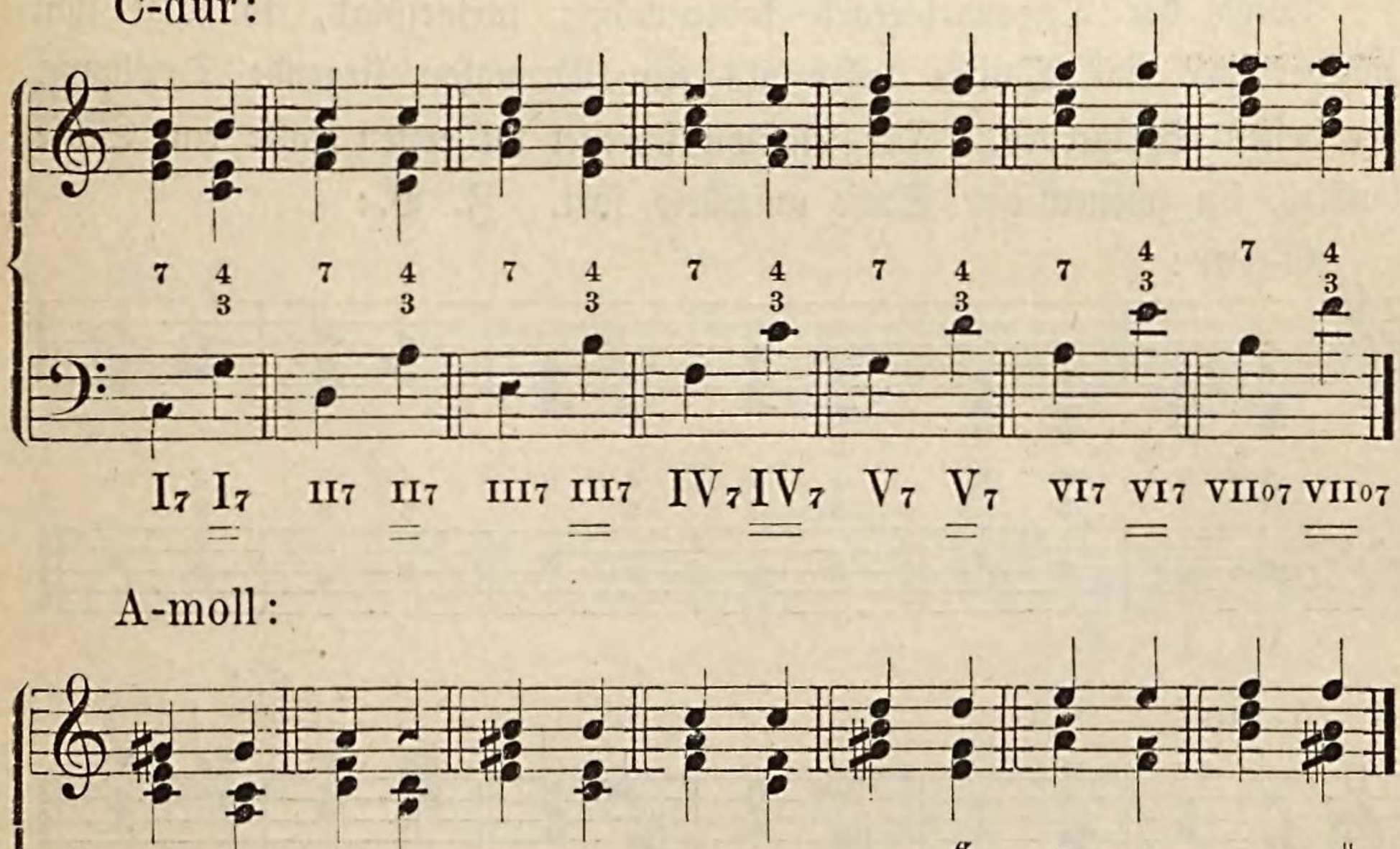
Legt man die Quinte des Septaccordes in den Baß, so erhält man die zweite Umkehrung dieser Stammharmonie. Z. B.:



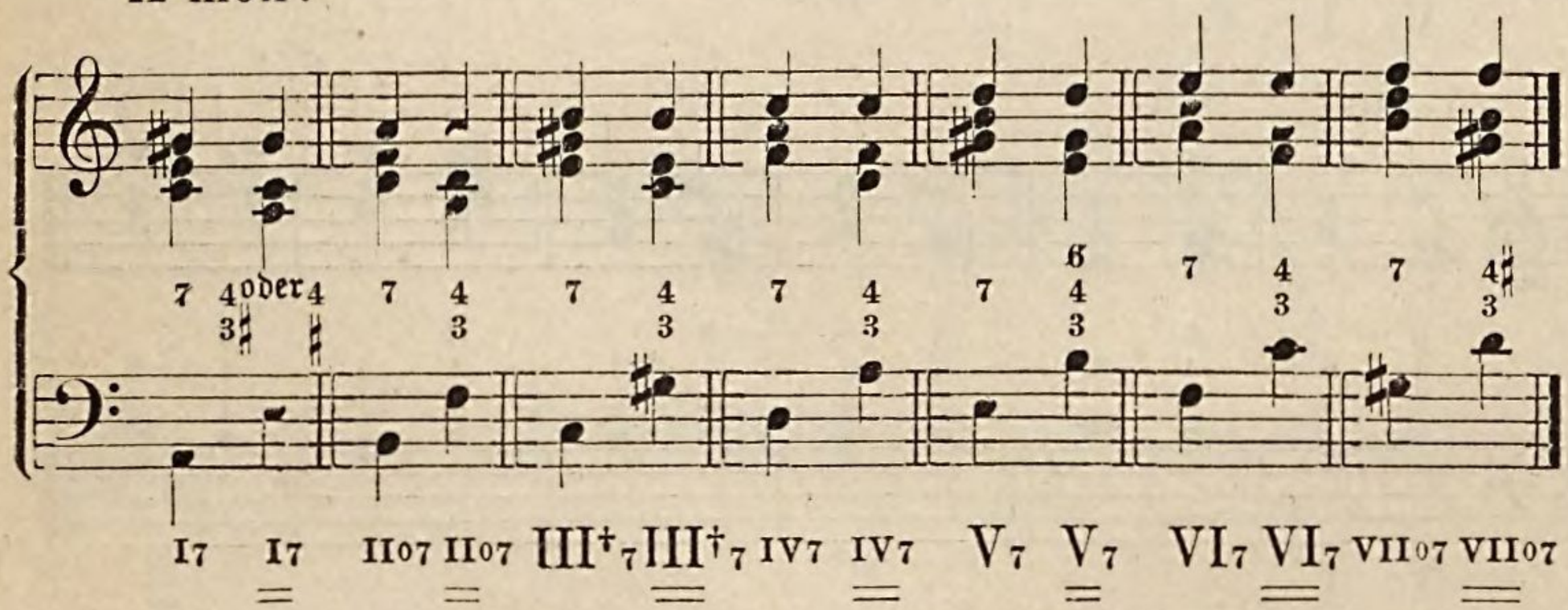

Da der neue Accord aus Terz, Quart und Sext besteht, hat er den Namen Terzquartsextaccord. — Er wird über der Baßnote durch $\frac{6}{4}_{3}$ oder auch nur durch $\frac{4}{3}$ bezeichnet. Der römischen Ziffer seines Stammaccordes wird ein zweiter Querstrich angefügt und dadurch die zweite Umkehrung angedeutet.

Die Terzquartsextaccorde oder Terzquartaccorde von C und a gestalten sich wie folgt:

C-dur:




A-moll:



Naheliegend ist, daß es ebenso vielerlei Terzquartsextaccorde, als Septaccorde und Quintsextaccorde gibt. Auch können sie in derselben Weise mehrdeutig aufgefaßt werden, wie die Quintsextaccorde und Septaccorde.

Aufgaben:

1. Die Septaccorde von G, F, E und As sind zu Terzquartaccorden umzugestalten und in drei verschiedenen Lagen zu notieren!
2. Welche Terzquartaccorde des Mollgeschlechtes sind diesem allein eigen, welche finden sich auch im Durgeschlechte und da auf welchen Stufen?
3. Wie ist das Intervallenverhältnis sämtlicher Terzquartaccorde des Mollgeschlechtes?
4. In welchen Lagen und in welchen Verbindungen tritt der Terzquartaccord in nachstehenden Beispielen meist auf?

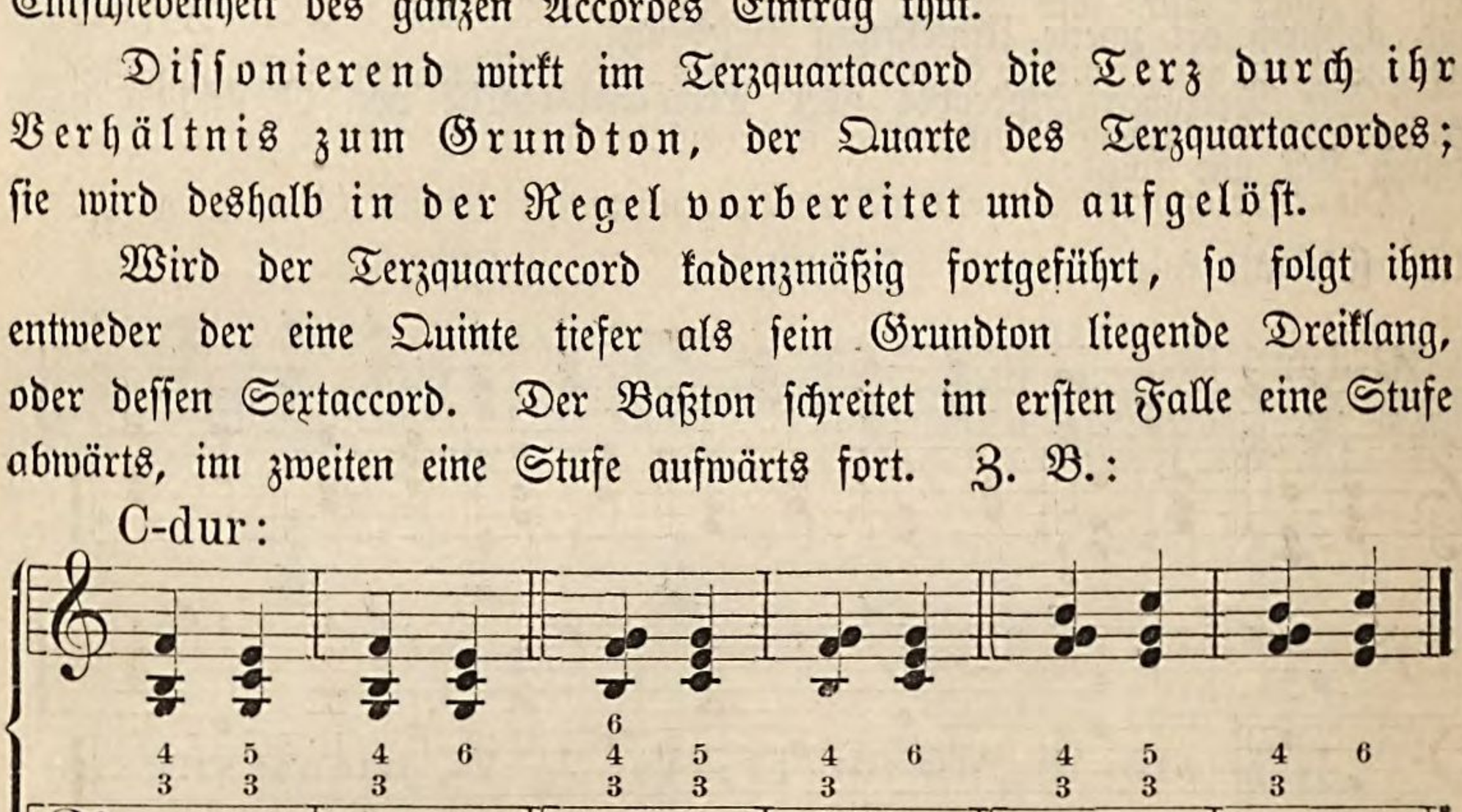
## Anwendung.

Die Verwendung des Terzquartsextaccordes ist eine seltenere, als die des Quintsextaccordes. Wie der Quartsextaccord, die zweite Umkehrung des Dreiklangs, so hat auch der Terzquartaccord das matteste Intervall des Stammaccordes, die Quinte, zum Baßton, was der Kraft und Entschiedenheit des ganzen Accordes Eintrag thut.

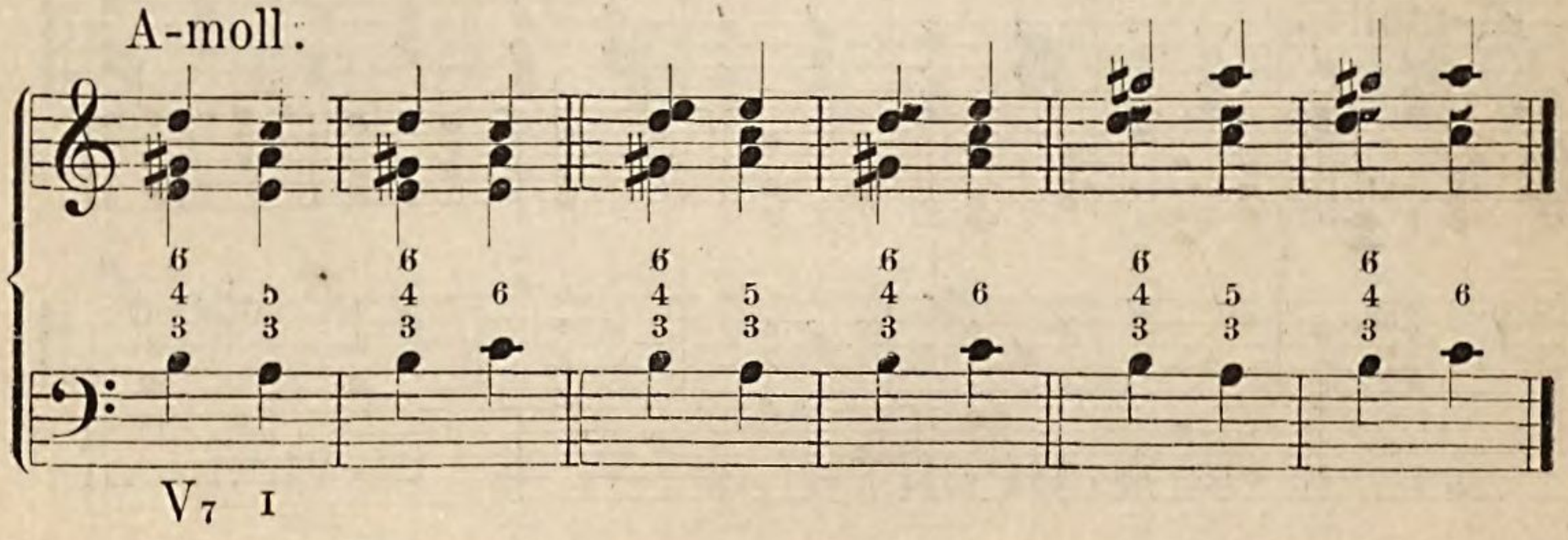
Dissonierend wirkt im Terzquartaccord die Terz durch ihr Verhältnis zum Grundton, der Quarte des Terzquartaccordes; sie wird deshalb in der Regel vorbereitet und aufgelöst.

Wird der Terzquartaccord kadenzmäßig fortgeführt, so folgt ihm entweder der eine Quinte tiefer als sein Grundton liegende Dreiklang, oder dessen Sextaccord. Der Baßton schreitet im ersten Falle eine Stufe abwärts, im zweiten eine Stufe aufwärts fort. Z. B.:

C-dur:



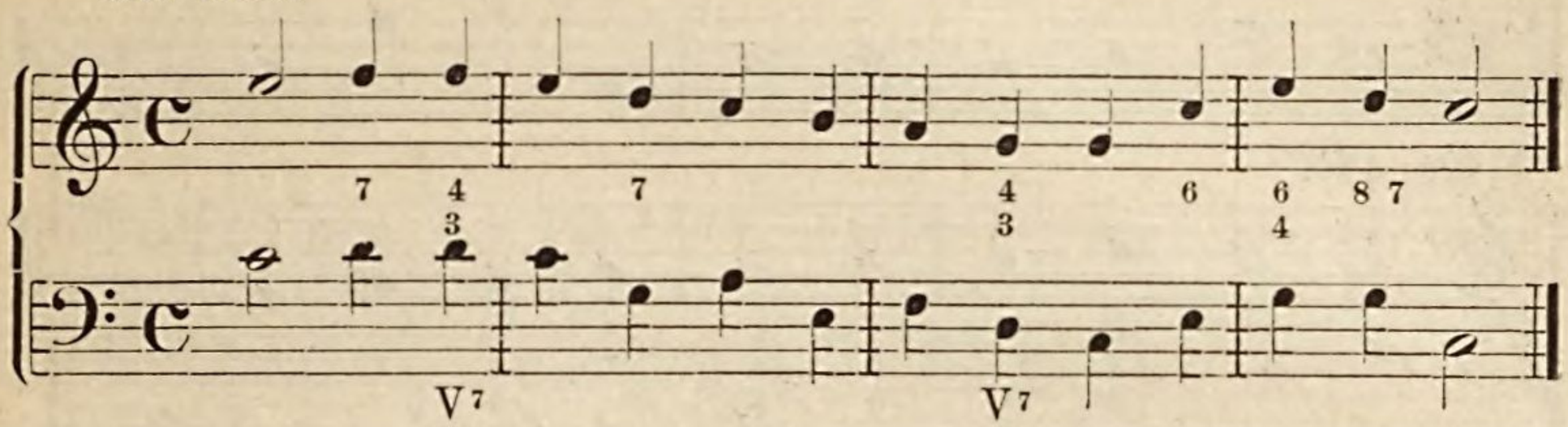

A-moll:



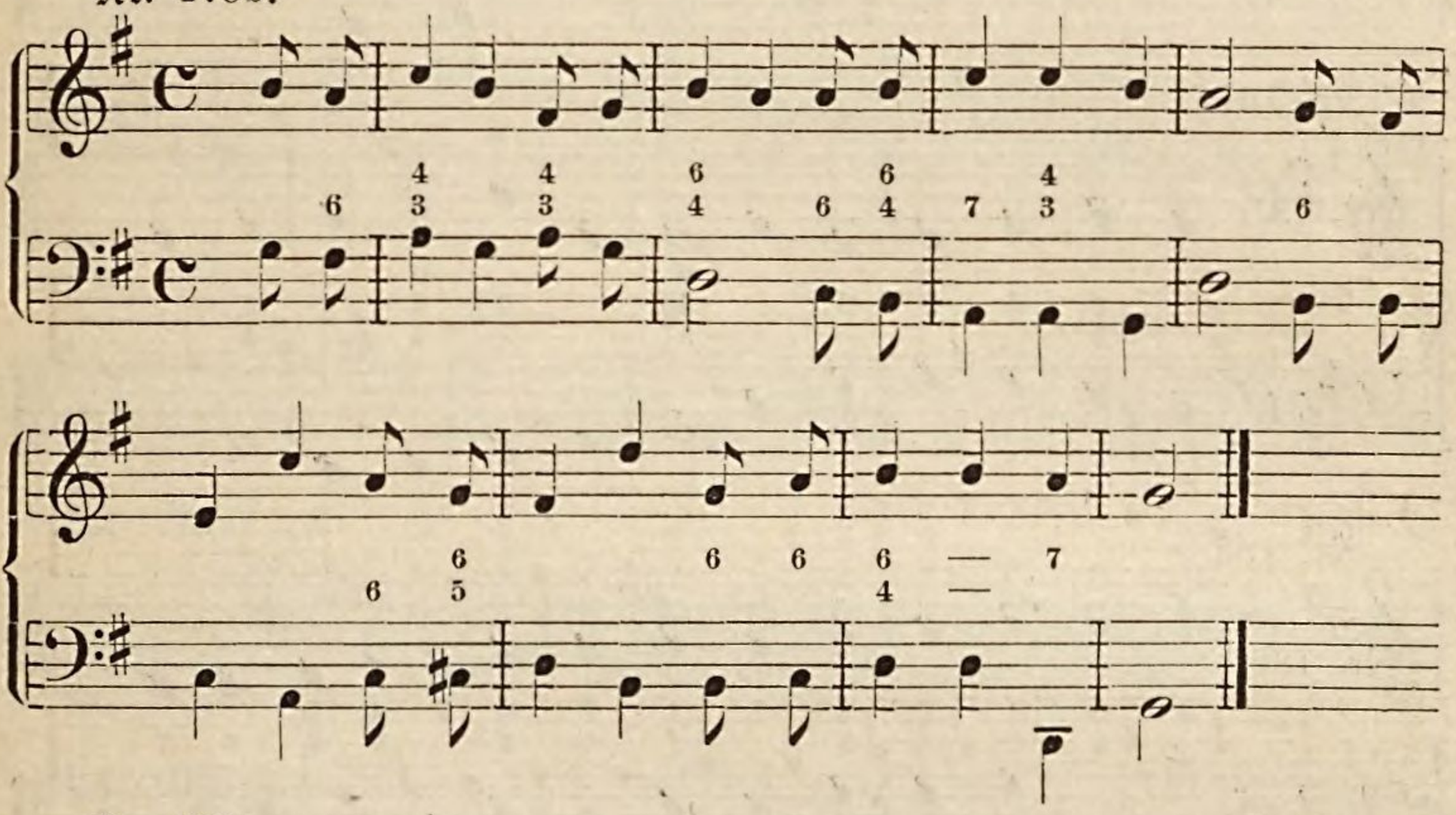
Andere Führungen sind natürlich auch möglich. In den unten folgenden Sätzen werden sich solche nachweisen lassen.

## Übungsbeispiele.

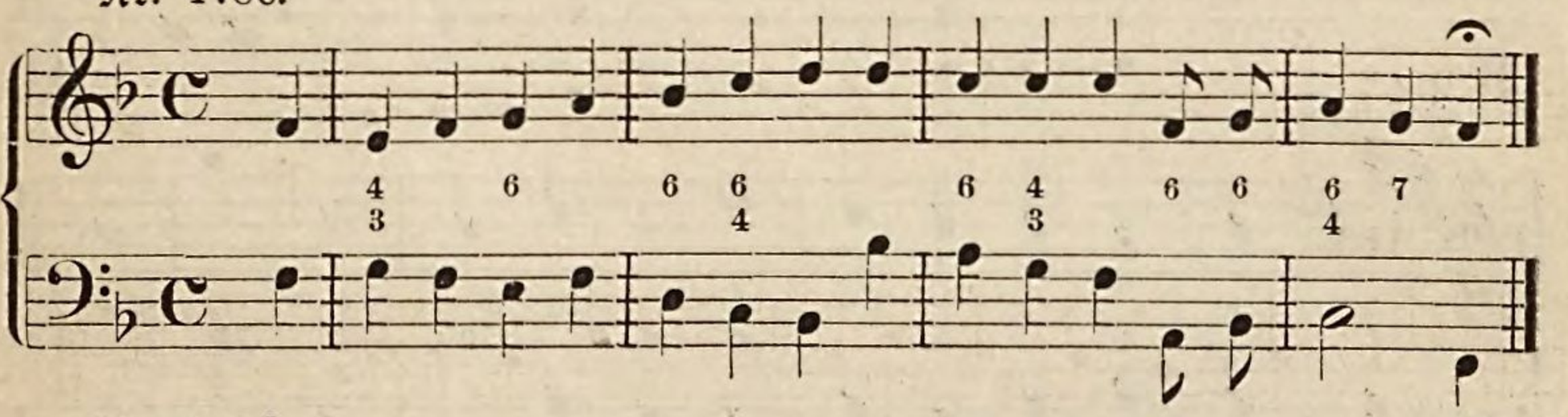
Nr. 178a.



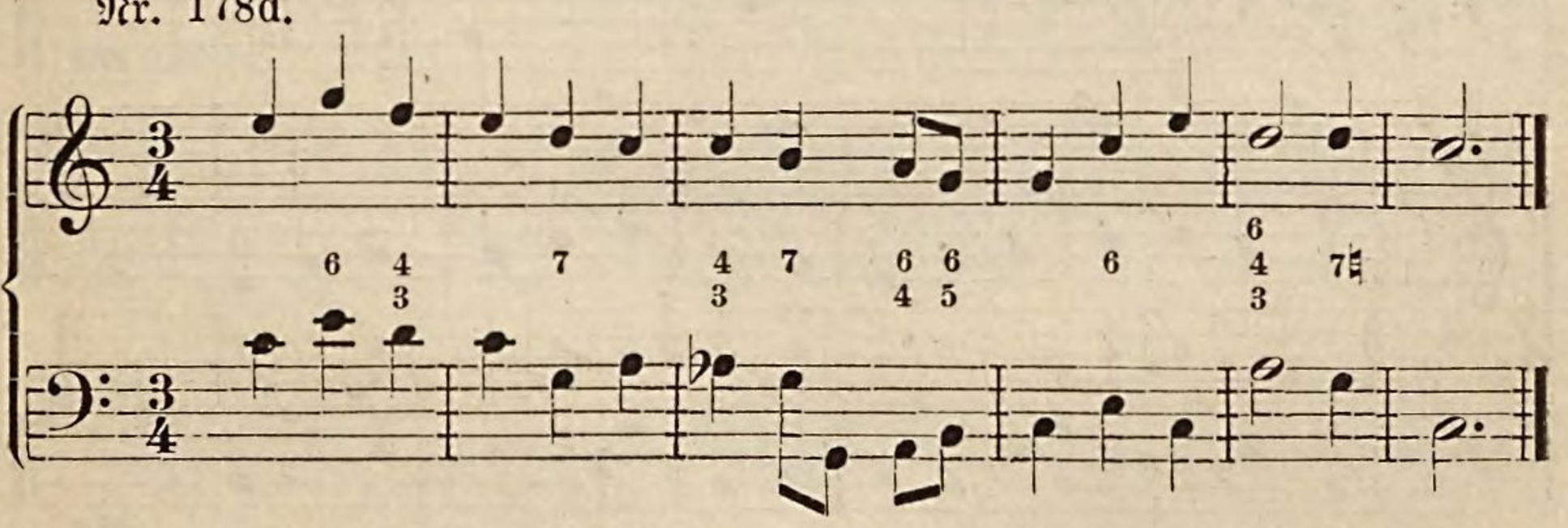

Nr. 178b.



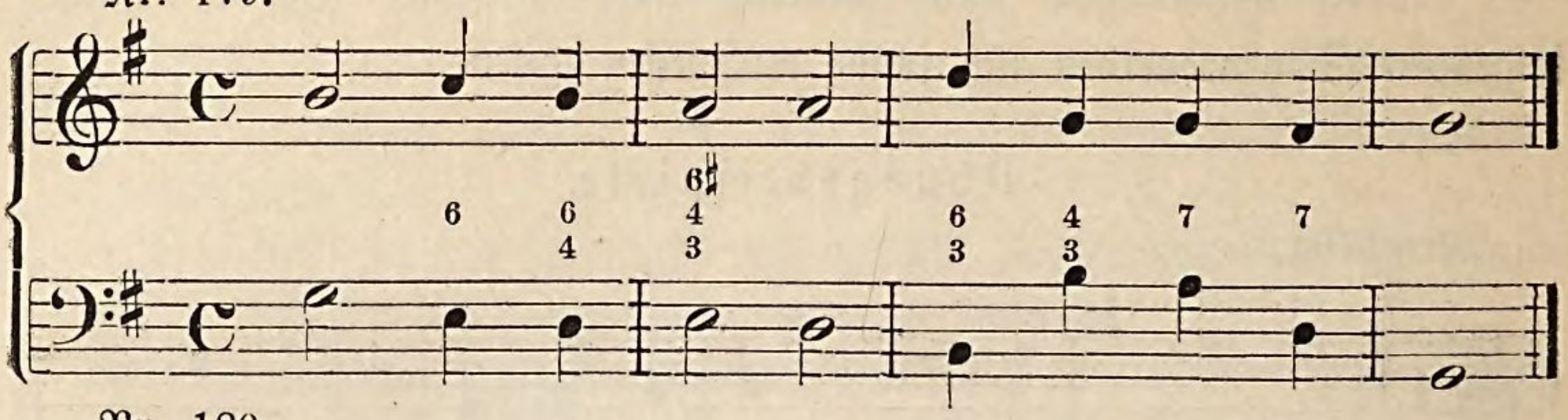
Nr. 178c.



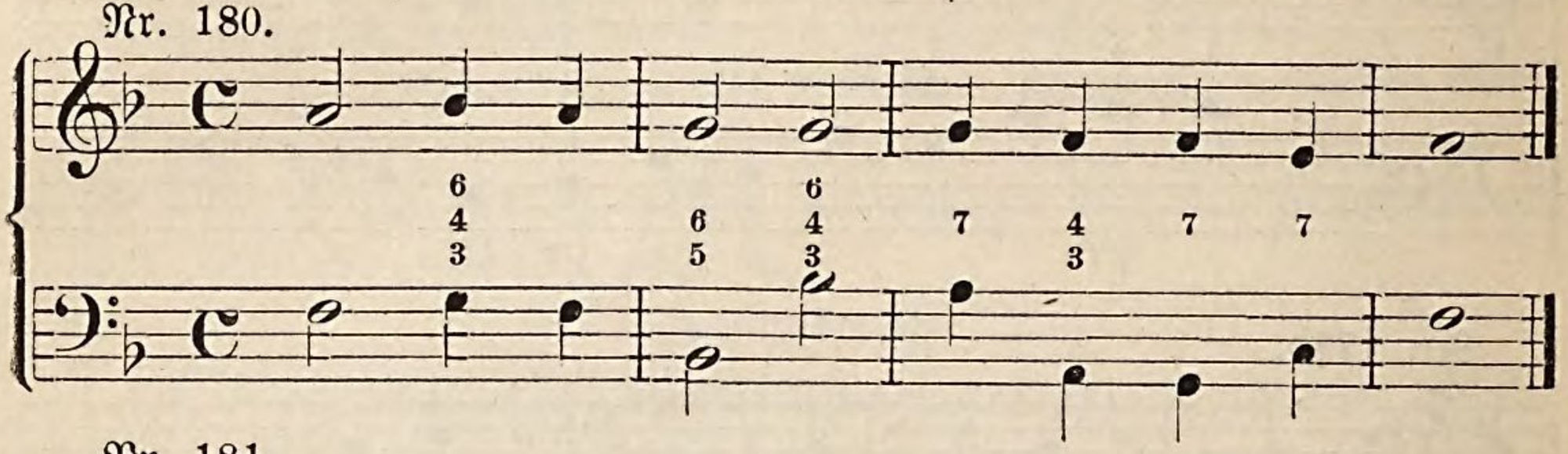
Nr. 178d.



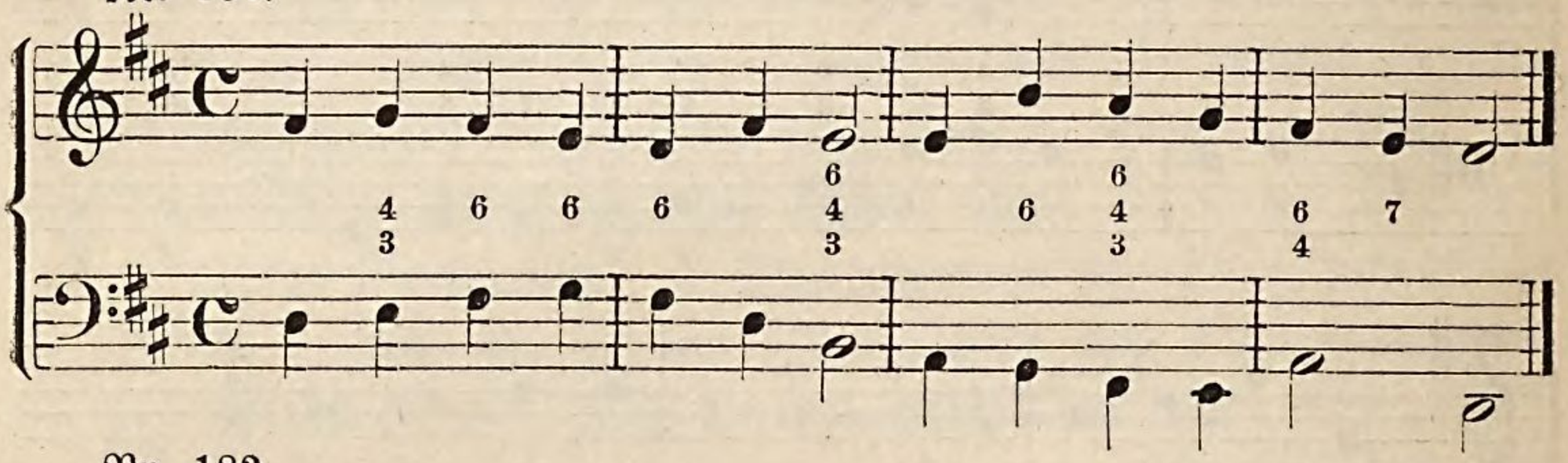
Nr. 179.



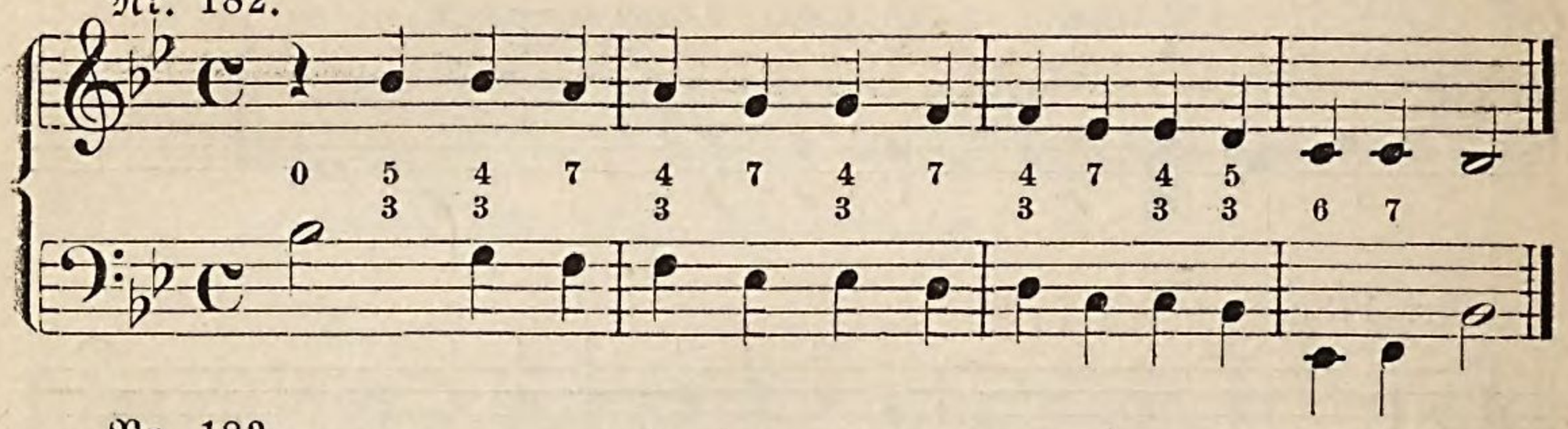
Nr. 180.



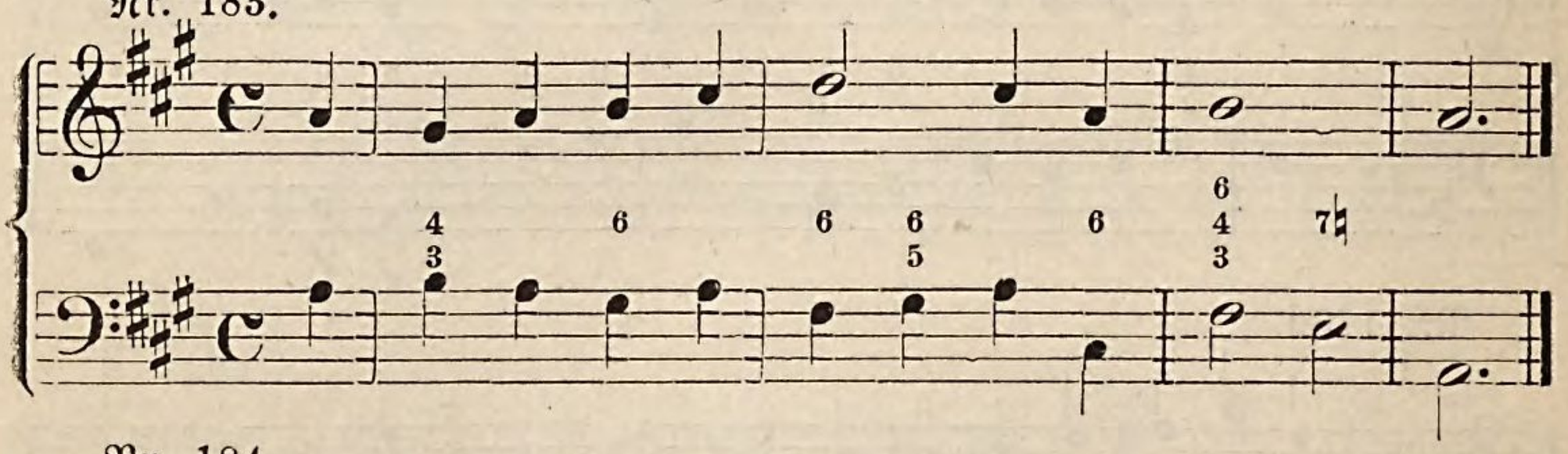
Nr. 181.



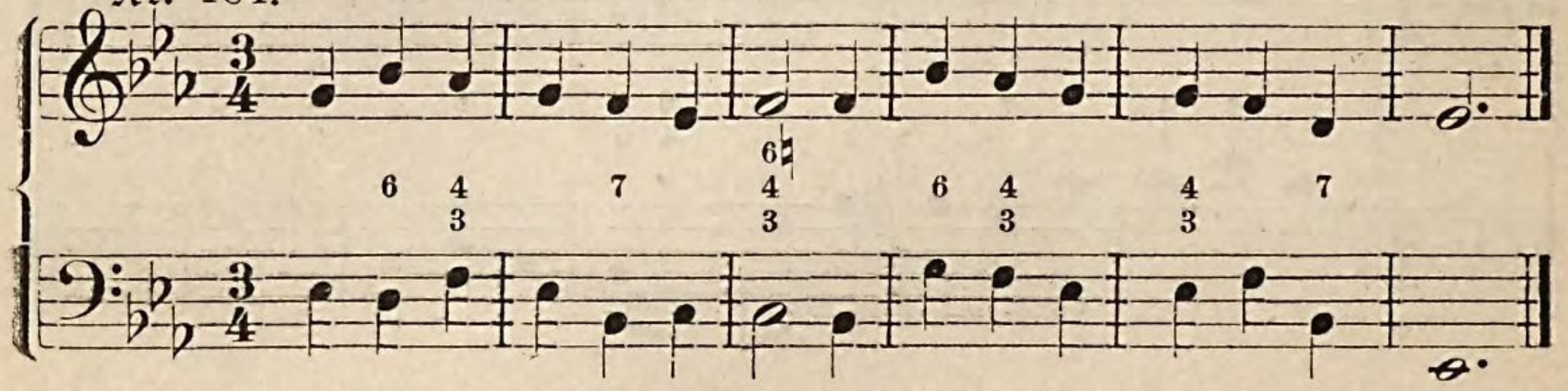
Nr. 182.



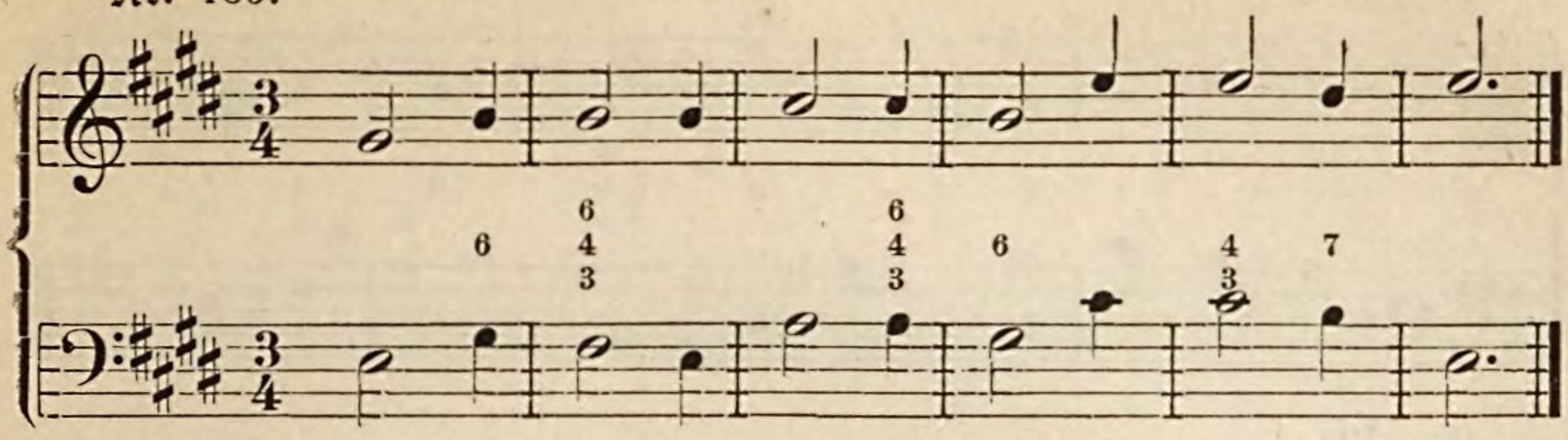
Nr. 183.



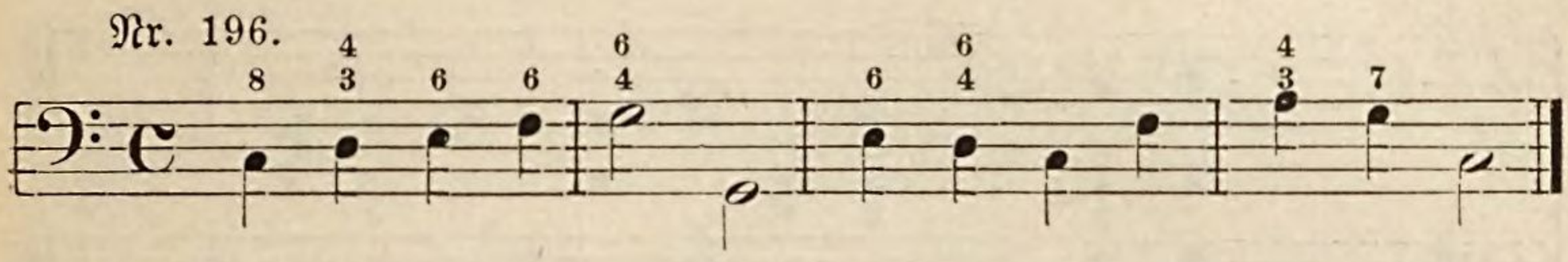
Nr. 184.



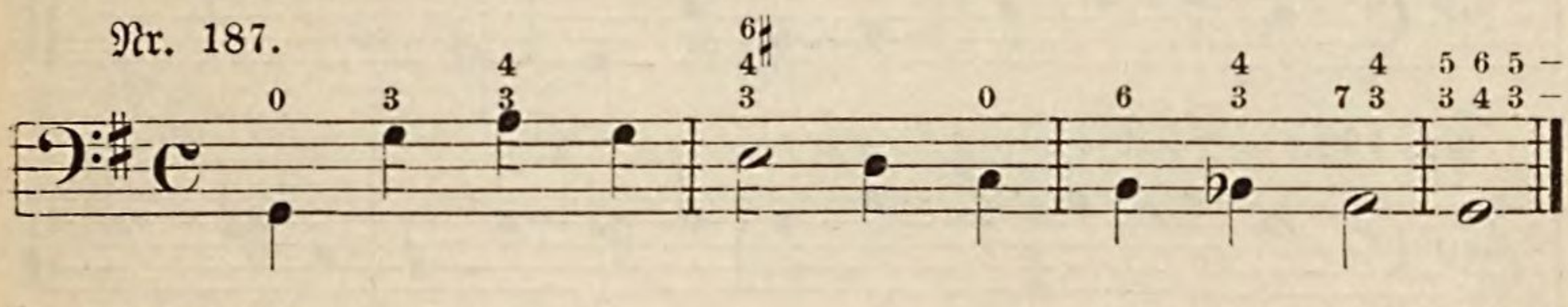
Nr. 185.



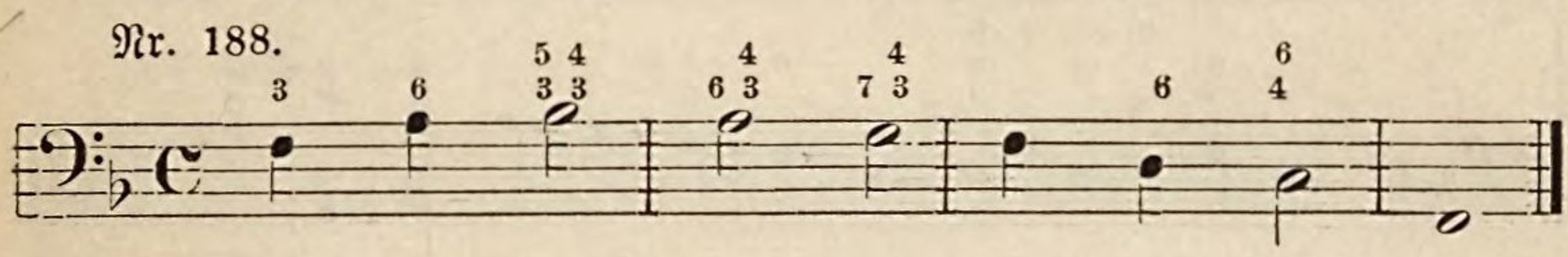
Nr. 196.



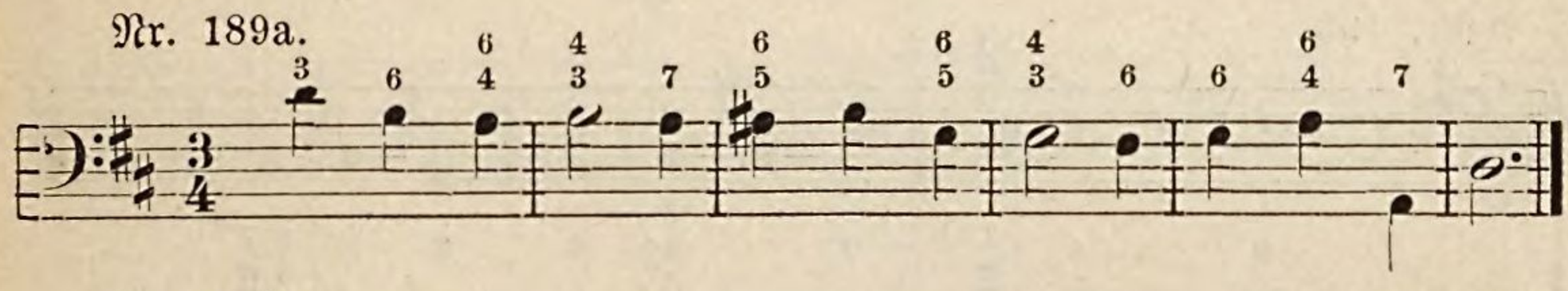
Nr. 187.



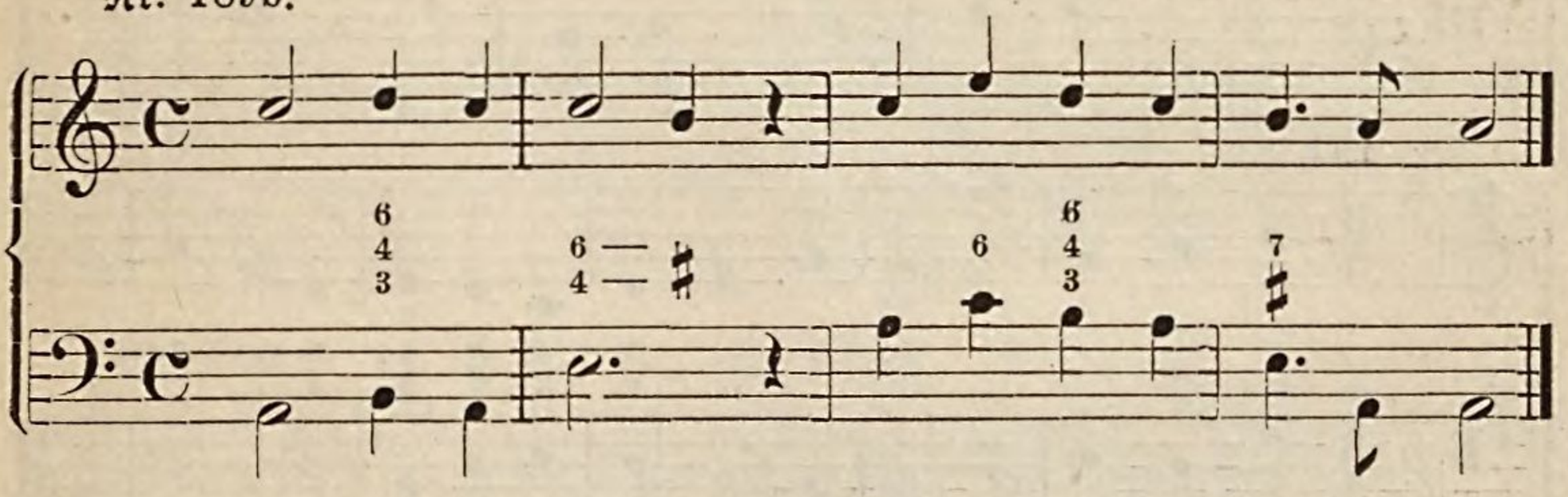
Nr. 188.



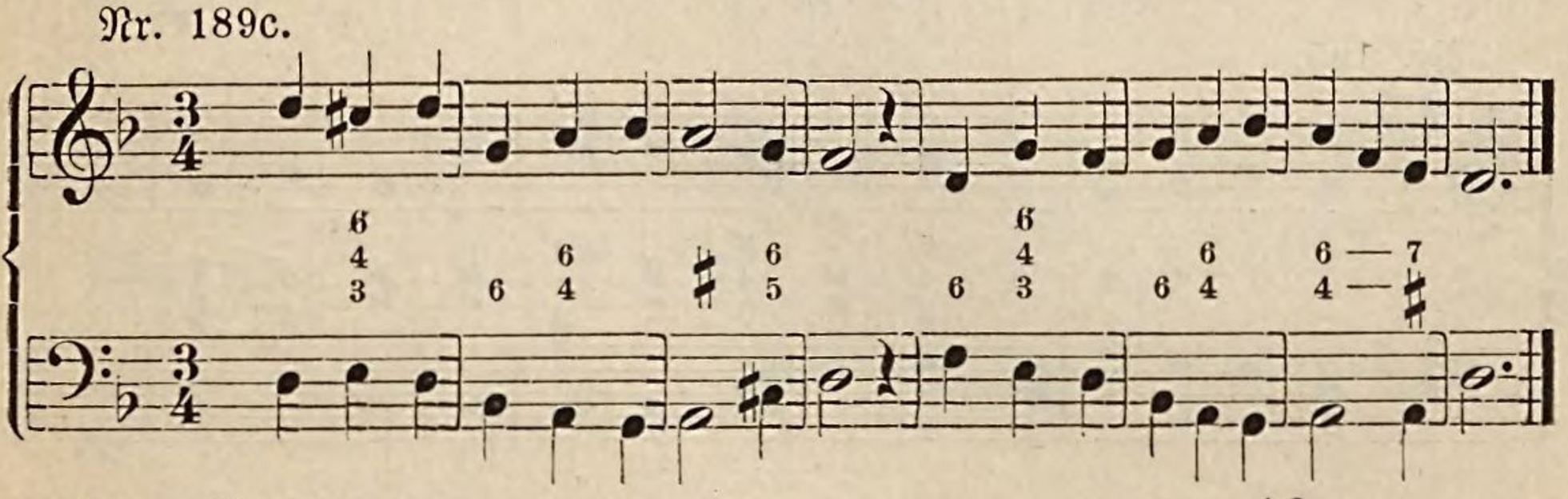
Nr. 189a.



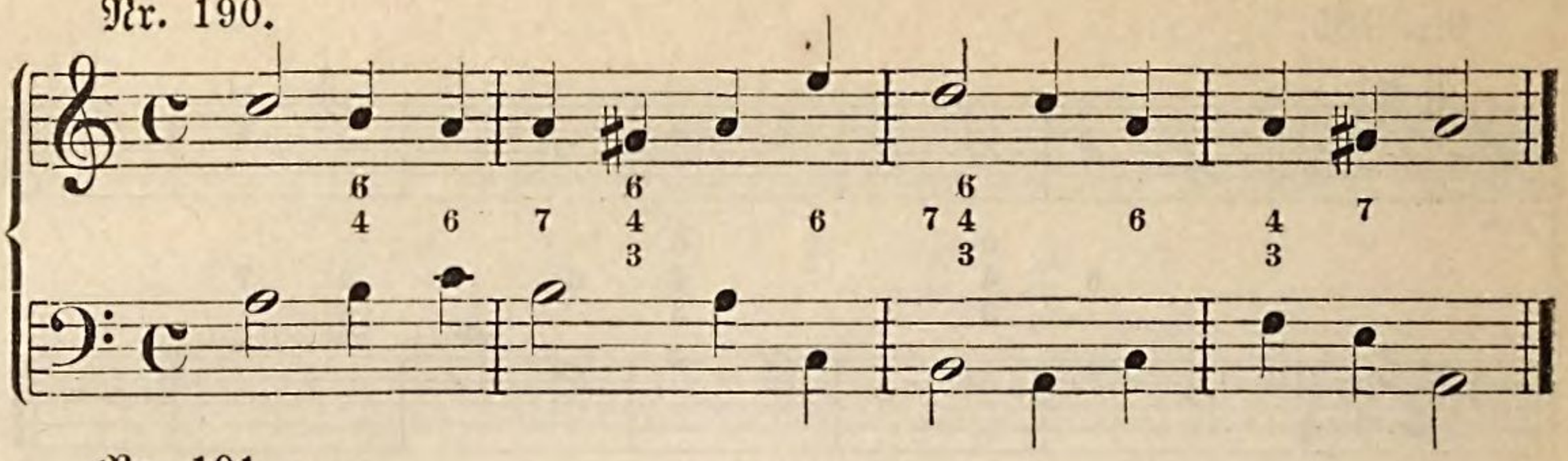
Nr. 189b.



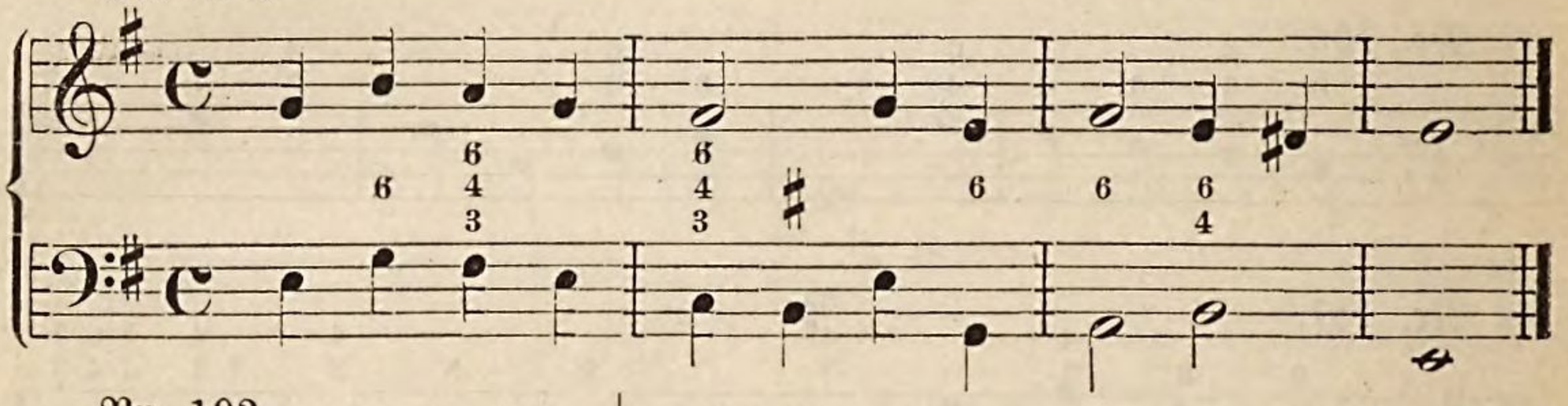
Nr. 189c.



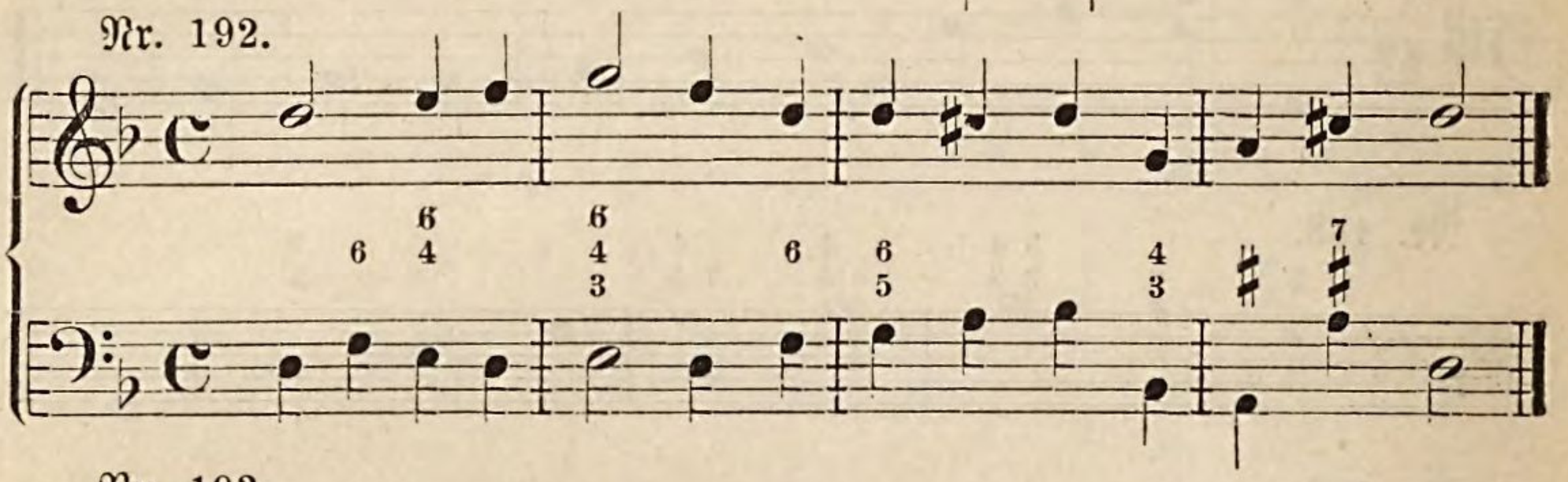
Nr. 190.



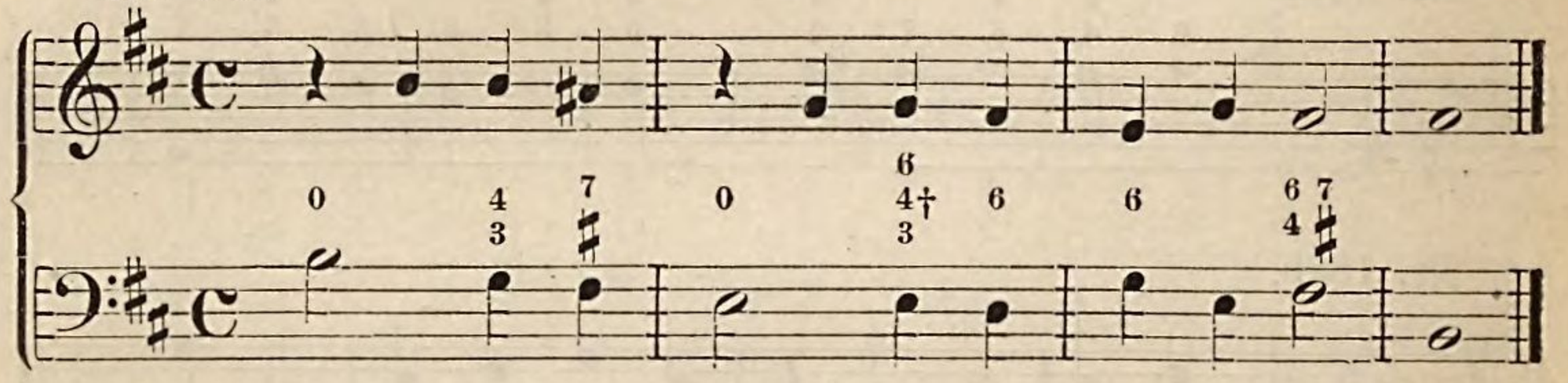
Nr. 191.



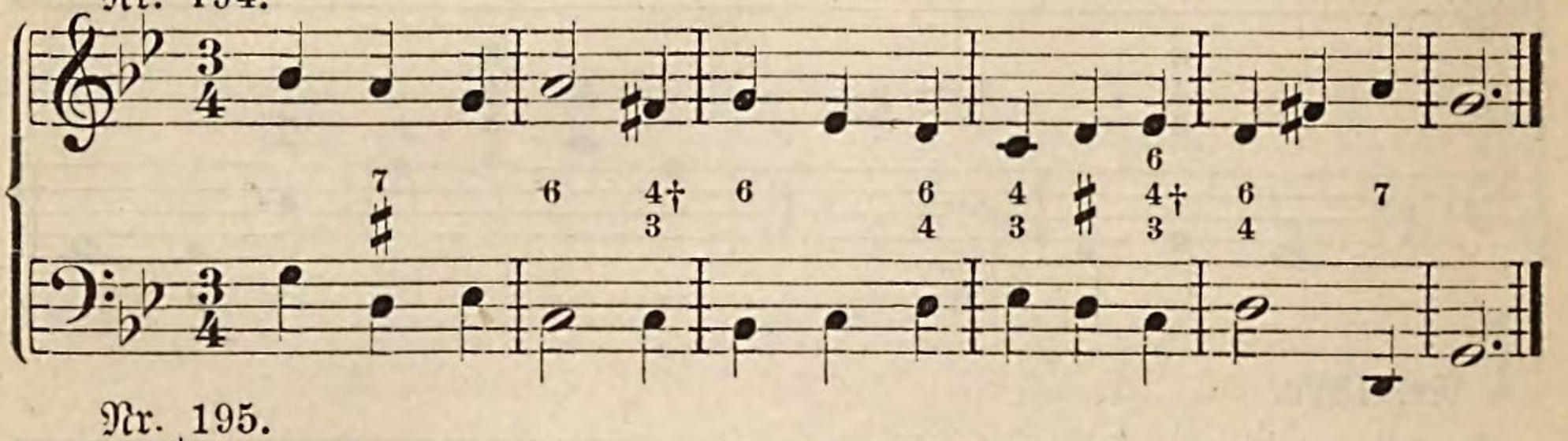
Nr. 192.



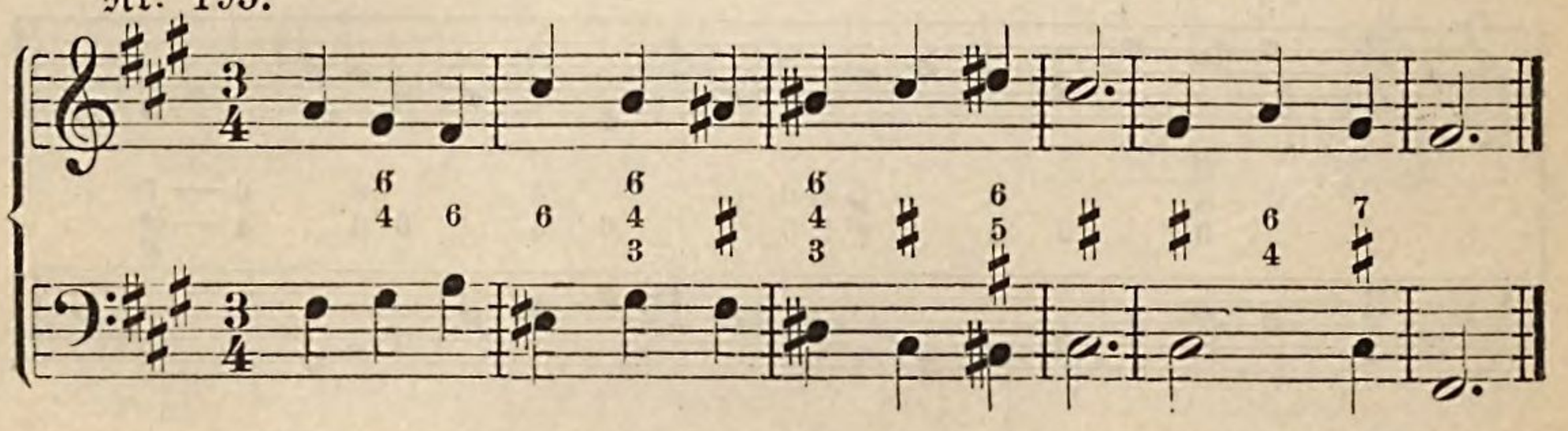
Nr. 193.



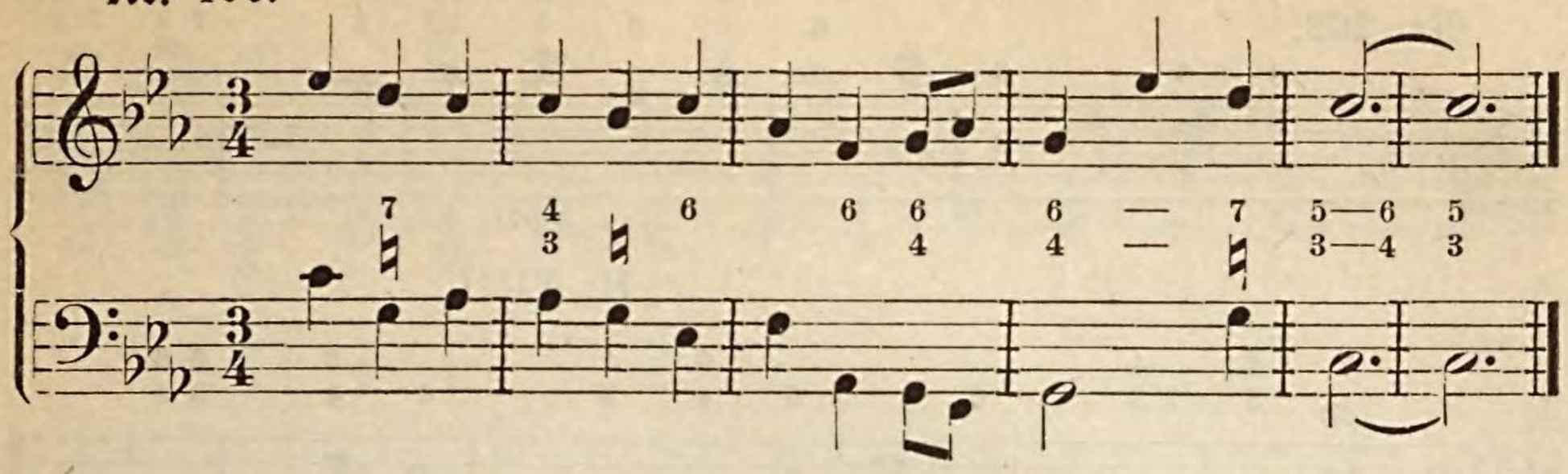
Nr. 194.



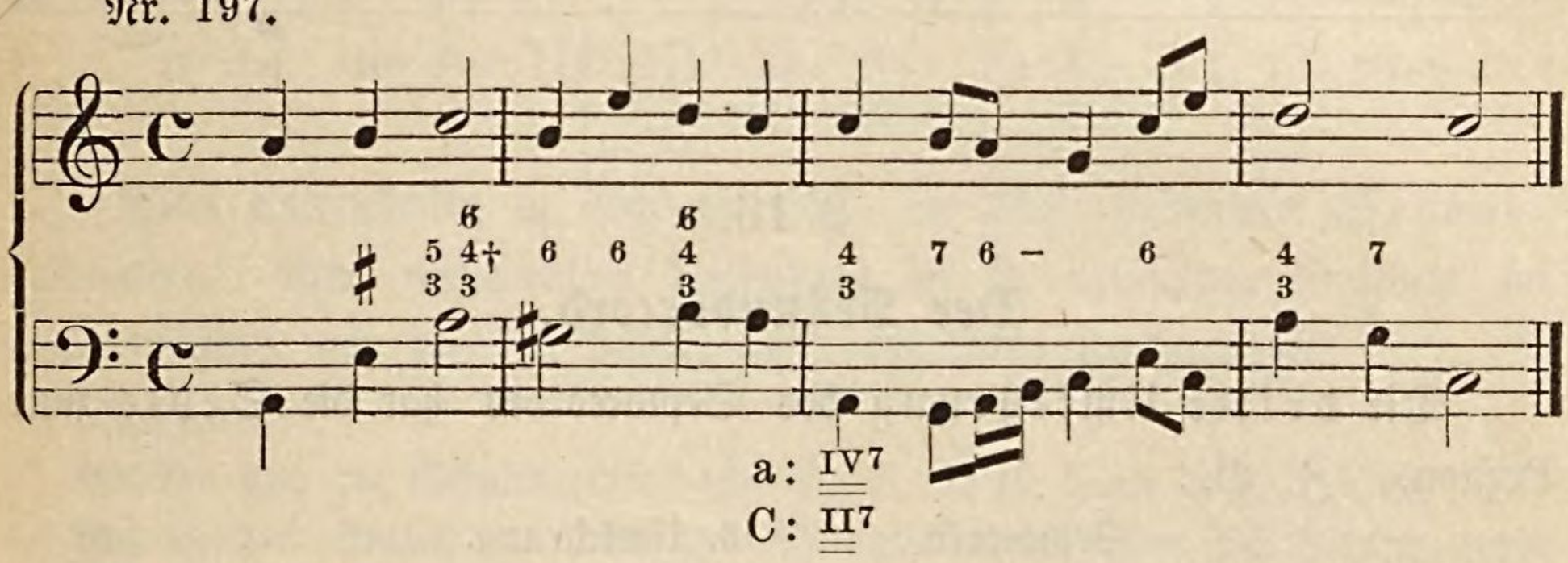
Nr. 195.



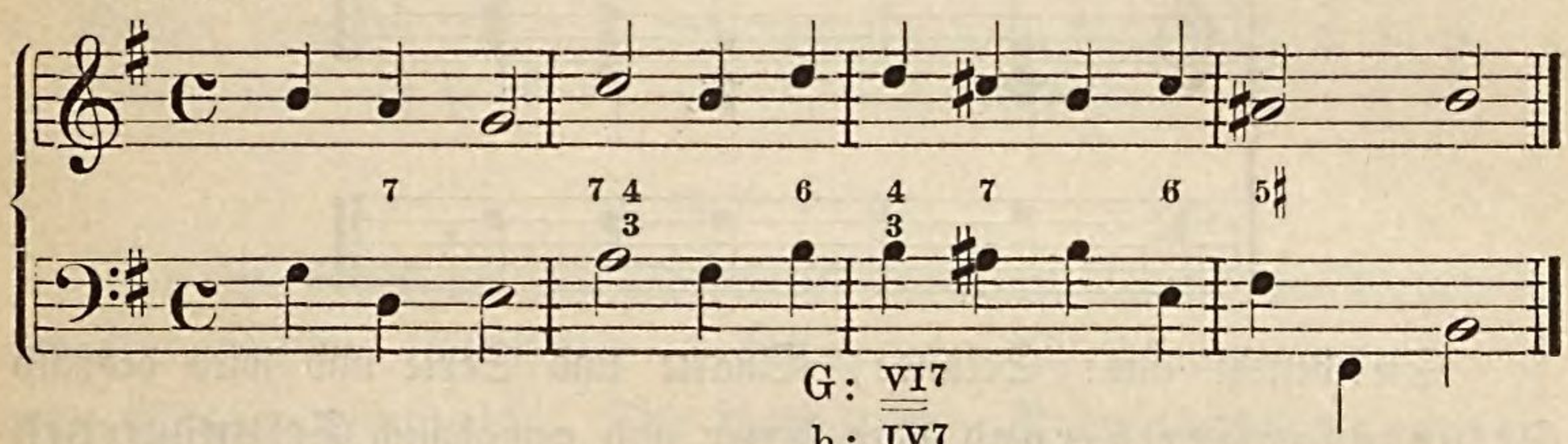
Nr. 196.



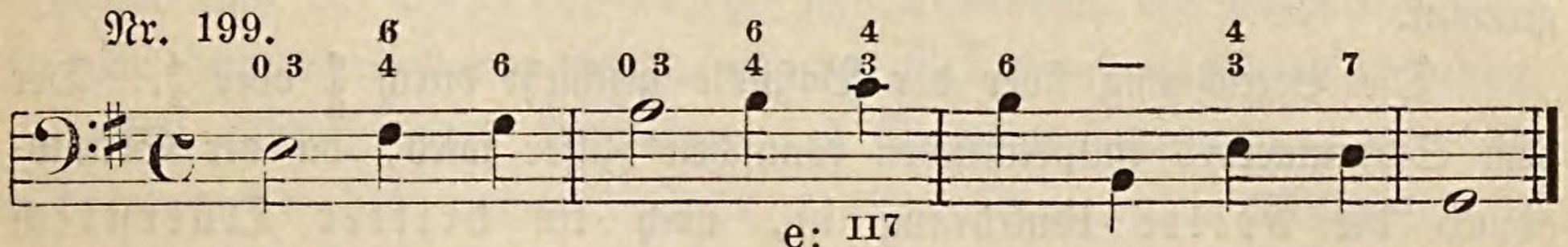
Nr. 197.



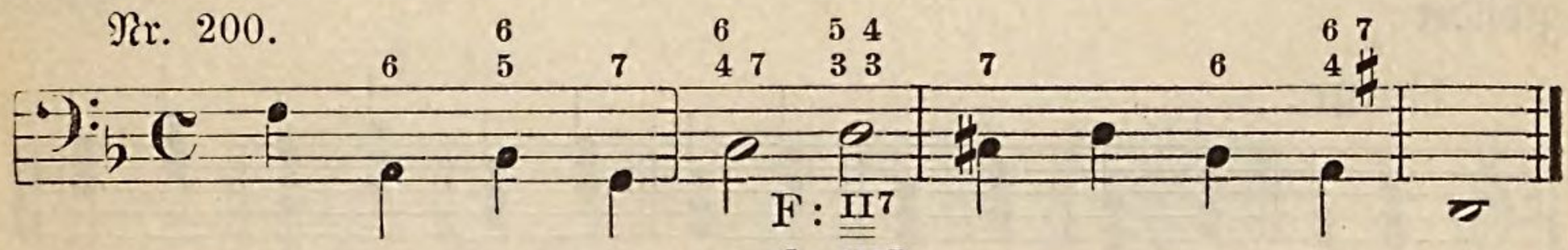

Nr. 198.



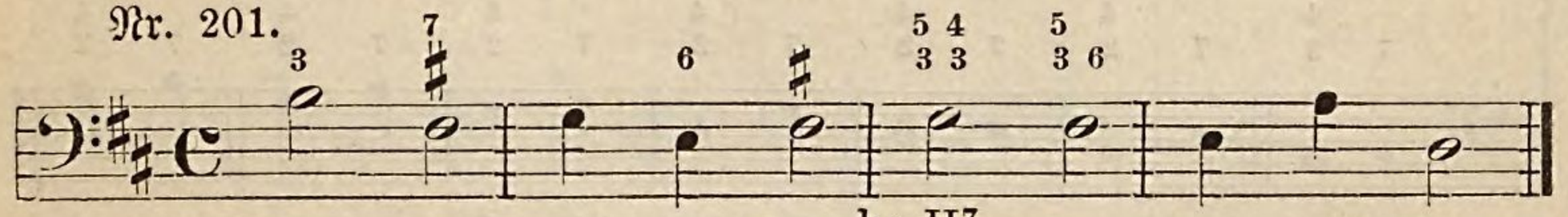

Nr. 199.



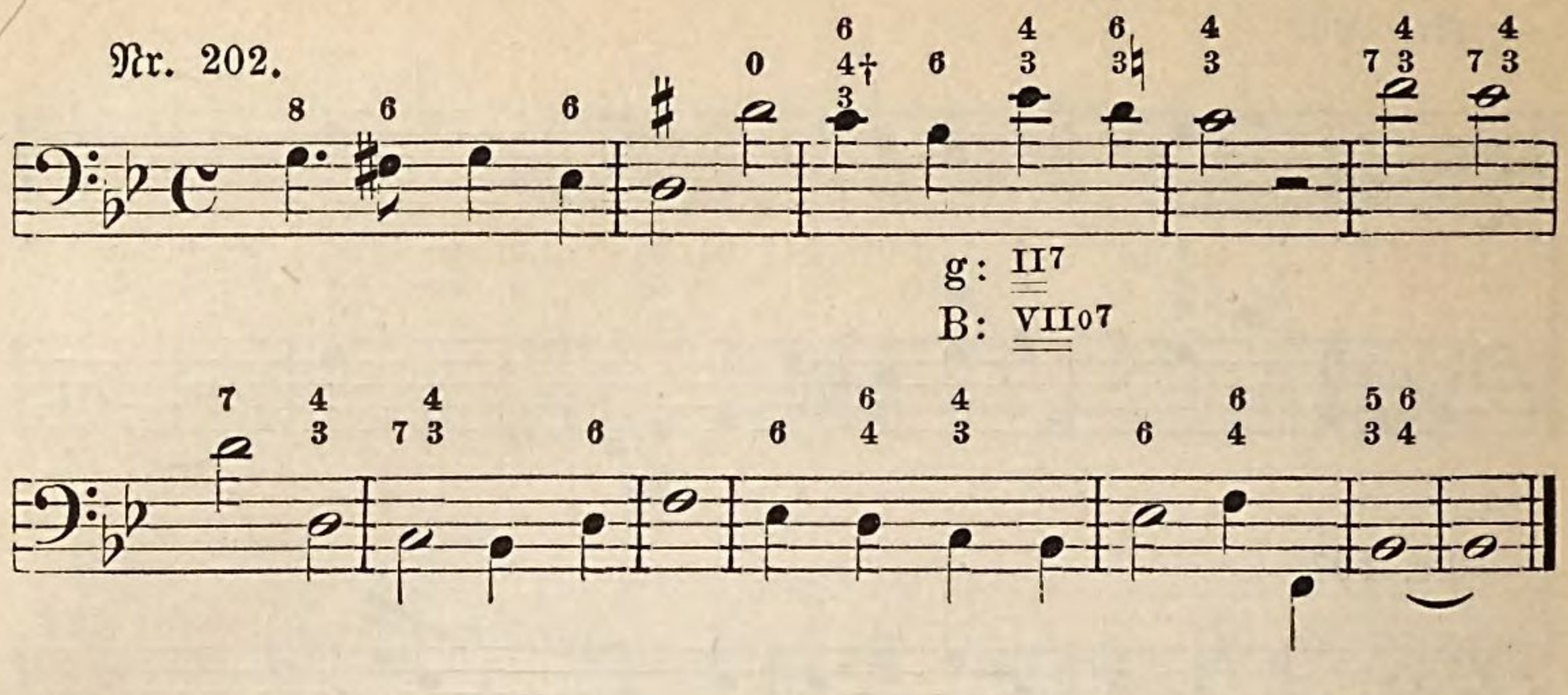

Nr. 200.




Nr. 201.



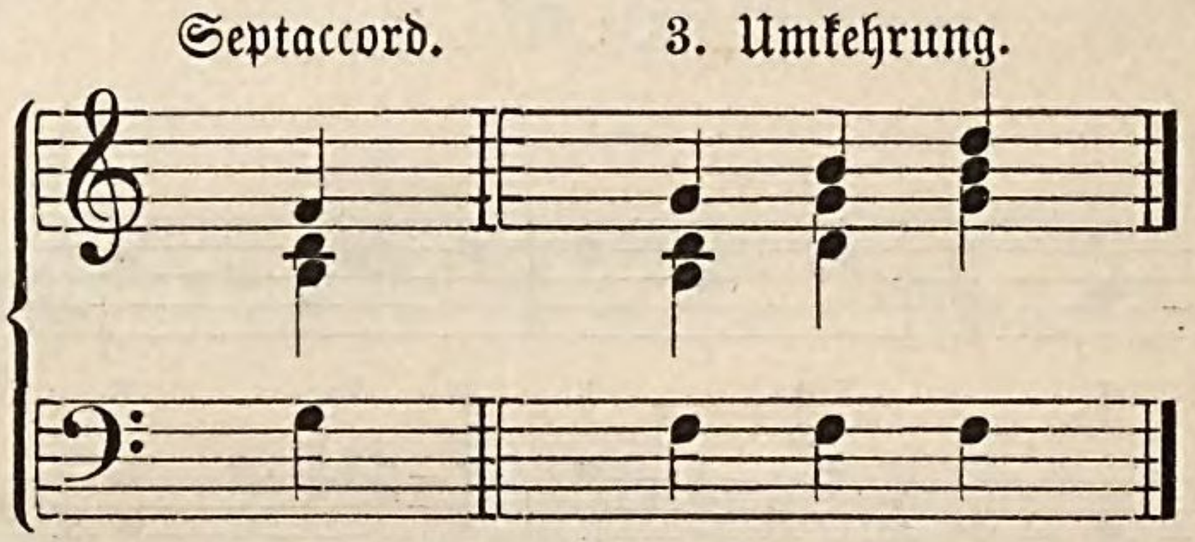
Nr. 202.




## § 16.

## Der Sekundaccord.

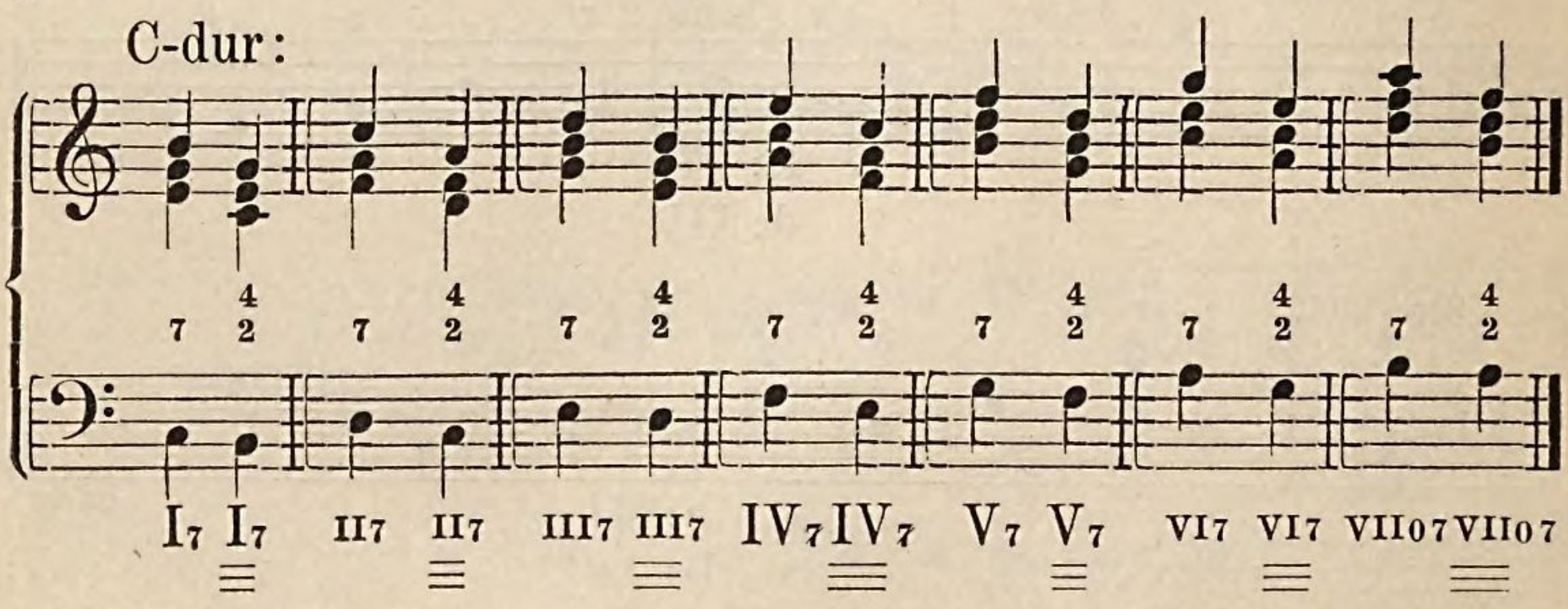
Die dritte Umkehrung des Septaccordes hat die Septe zum Baßton. Z. B.:



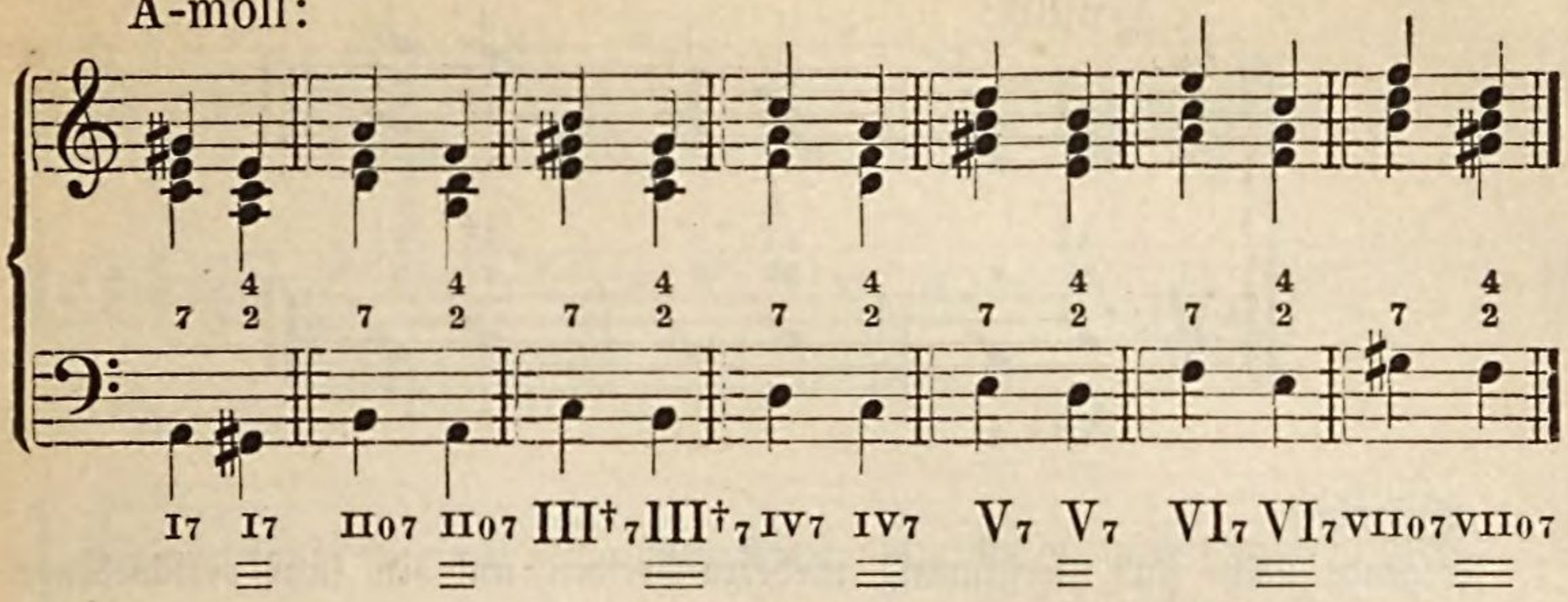

Sie besteht aus: Sekunde, Quarte und Sexte und wird deshalb Sekundquartsextaccord oder kürzer und gewöhnlich **Sekundaccord** genannt.

Die Bezeichnung über der Baßnote geschieht durch $\frac{6}{4}_{2}$ oder $\frac{4}{2}$. Der dem Stammaccord entsprechenden römischen Ziffer wird, da der Sekundaccord die dritte Umkehrung ist, noch ein dritter Querstrich angefügt. Die Sekundaccorde beider Tongeschlechter werden, wie folgt, gebildet:

C-dur:



A-moll:




Man unterscheidet in Dur viererlei, in Moll siebenerlei Sekundaccorde. Eine mehrdeutige Auffassung ist in demselben Umfange bei ihnen möglich, wie bei den beiden schon bekannten Umkehrungen.

Aufgaben:

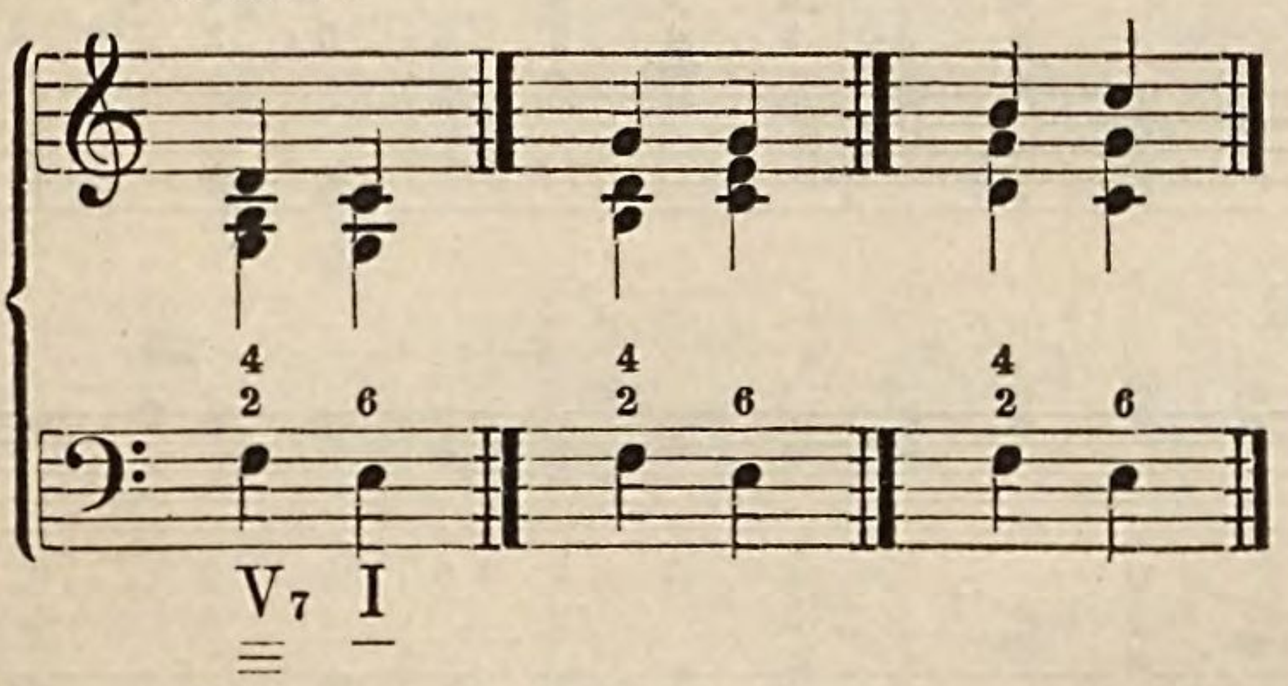
1. Welches sind die Sekundaccorde von D, F, A, B, dann g, g, b, h und cis?
2. Auf welchen Stufen des Dur- und Mollgeschlechtes finden sich Sekundaccorde mit gleichem Intervallenverhältnis?
3. Welchen Tonarten können die Sekundaccorde c, d, f, a, — f, g, b, d, — h, c, e, g, — g, a, cis, e, — a, h, d, f, angehören?

## Anwendung.

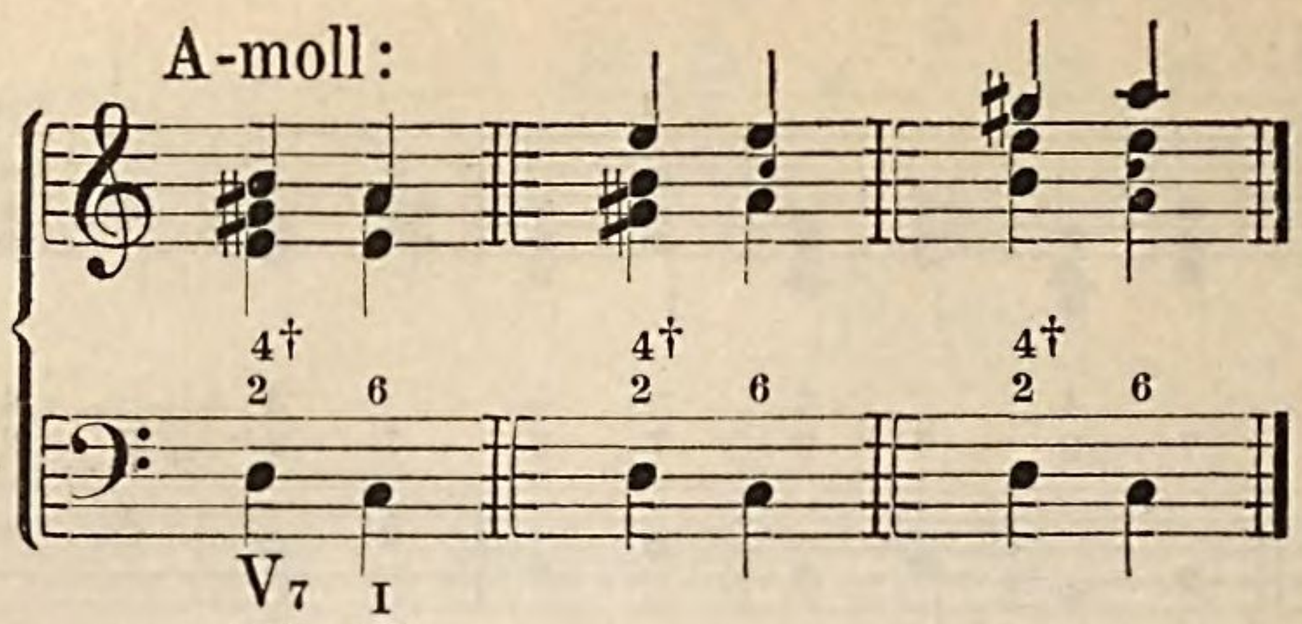
Der Baßton des Sekundaccordes dissoniert durch sein Verhältnis zum Grundton. Er bildet zu diesem eine Untersekunde und strebt eine Stufe abwärts. Der Baßton der Nebensekundaccorde erfordert auch die Vorbereitung, mit Ausnahme des Sekundaccordes, der von dem verminderten Septaccord der VII. Stufe in Moll abstammt.

Bei kadenzmäßiger Auflösung des Sekundaccordes kann nur der Sextaccord des eine Quinte tiefer liegenden Dreiklangs folgen. Die Fortführung des Hauptsekundaccordes geschieht in folgender Weise:

C-dur:



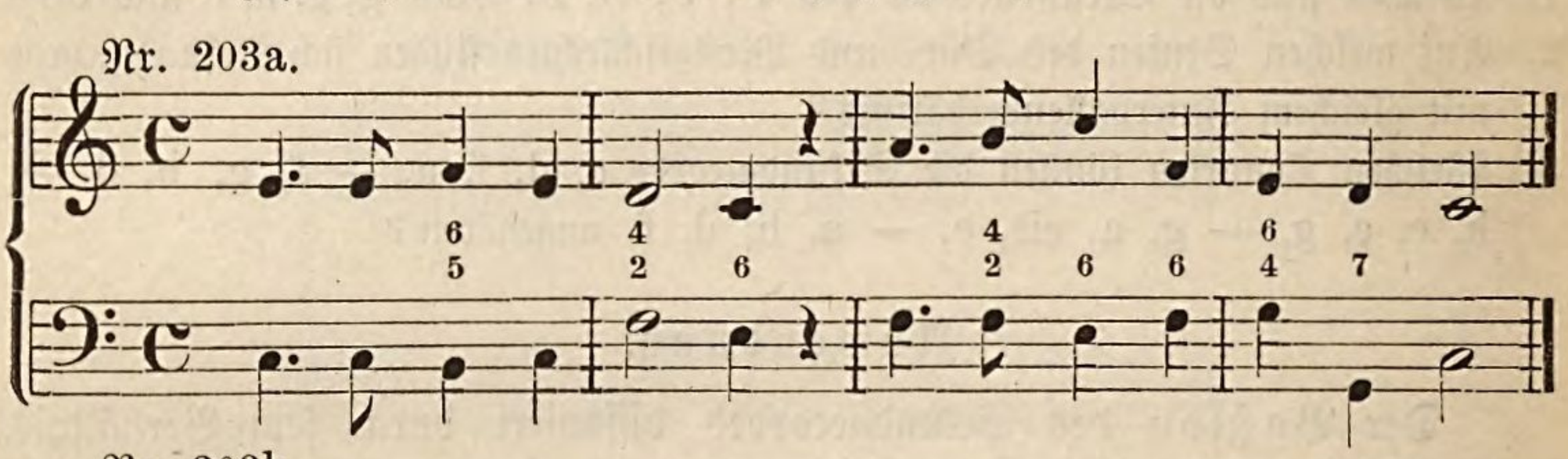

Der Leiteton geht eine Stufe aufwärts.



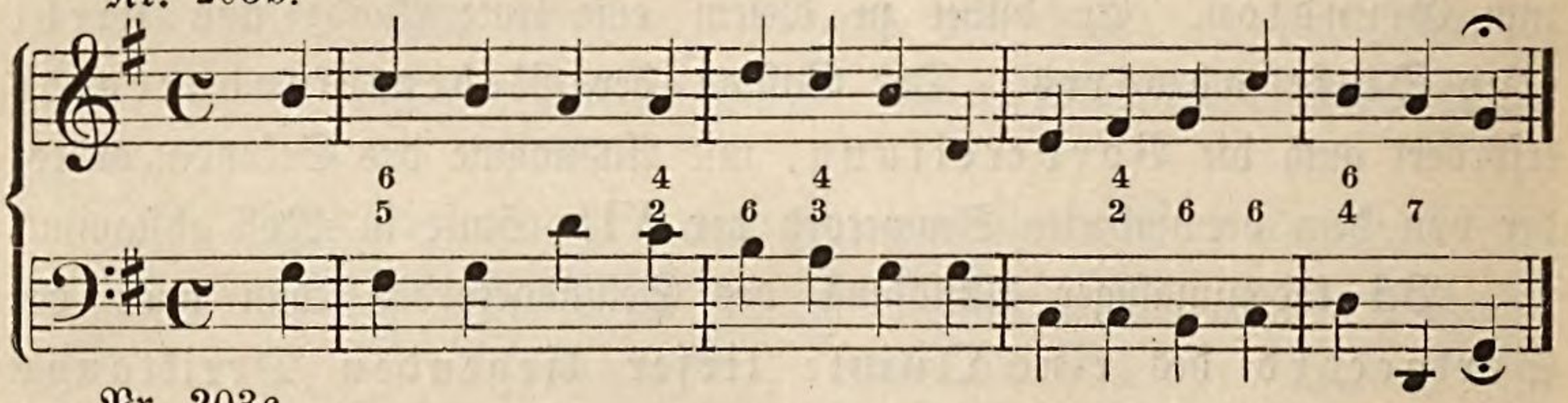

Aufgaben:

1. Folgende Sätze sind vierstimmig niederzuschreiben und in fünf verschiedenen Tonarten einzuspielen!
2. Die Sekundaccorde welcher Tonstufen kommen in den Beispielen 203, 204, 205 und 207 vor und durch welche Harmonien werden sie vorbereitet und aufgelöst?
3. Welche Sekundaccorde kommen am häufigsten in Verwendung, welche Harmonien gehen ihnen voraus und welche folgen ihnen?

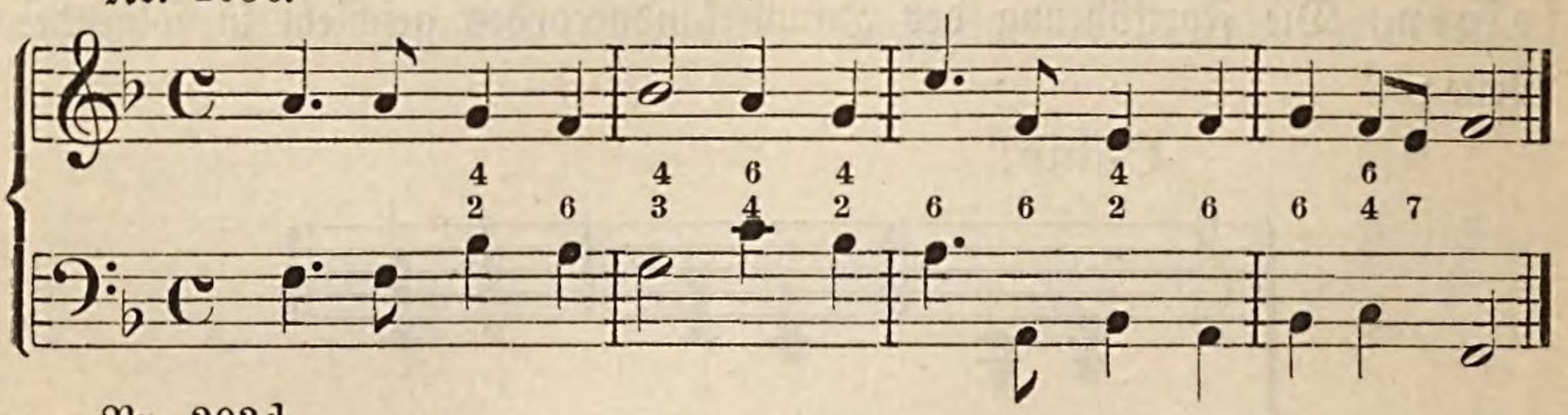
Nr. 203a.



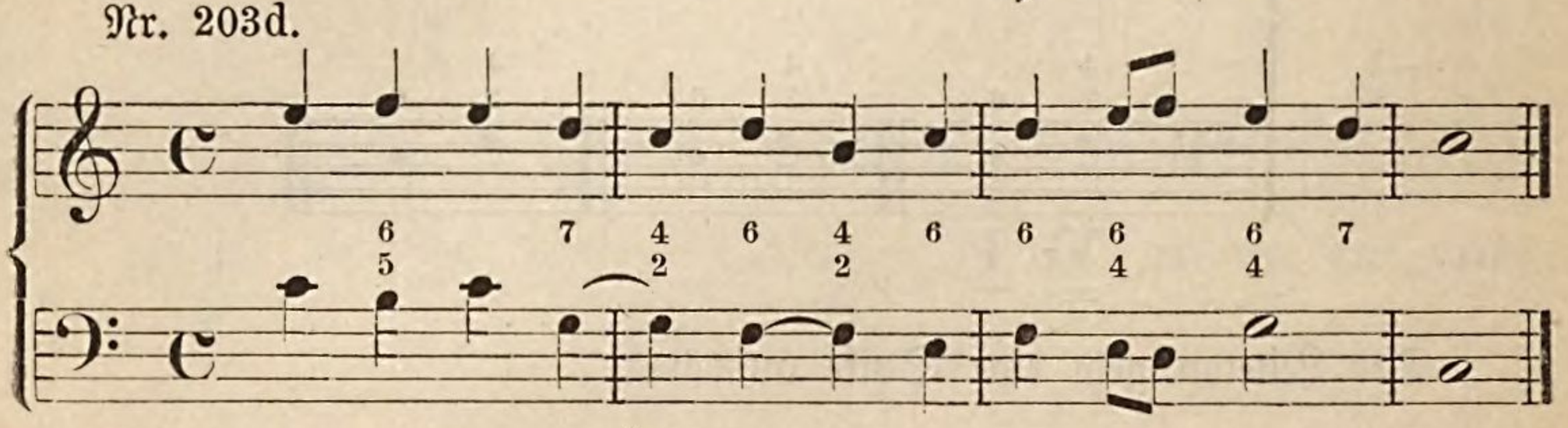

Nr. 203b.



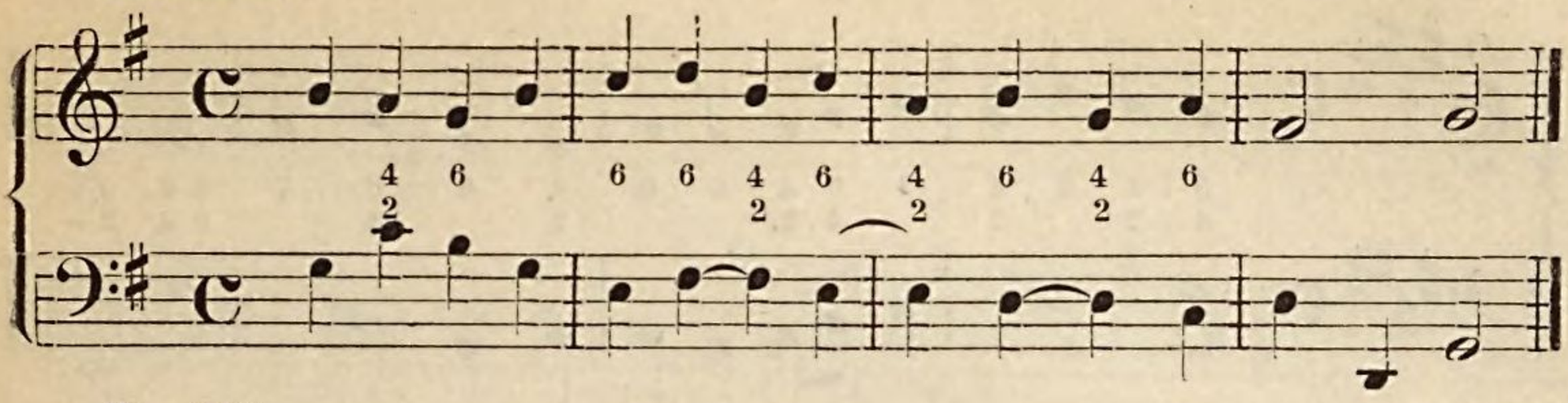

Nr. 203c.



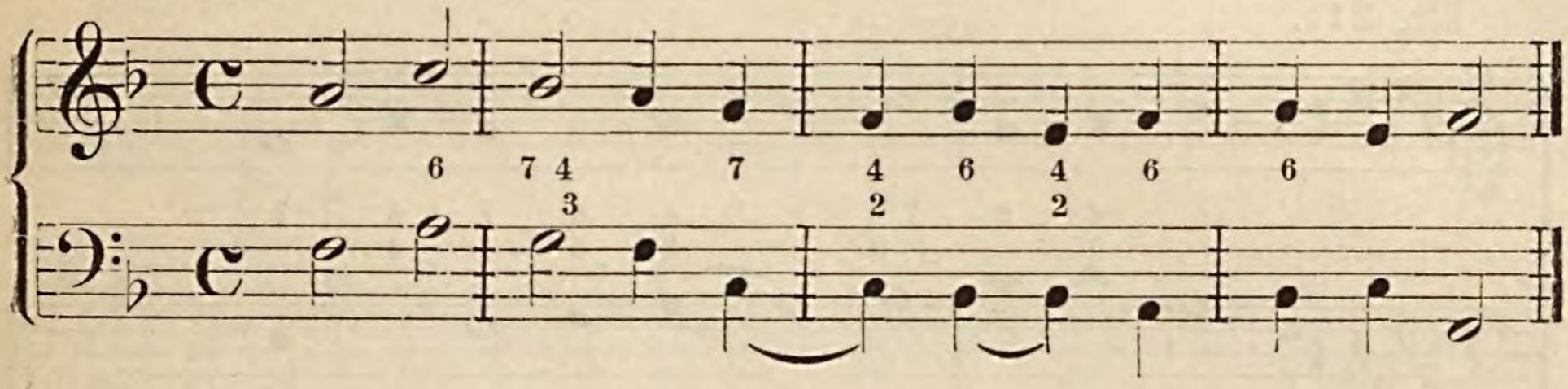

Nr. 203d.



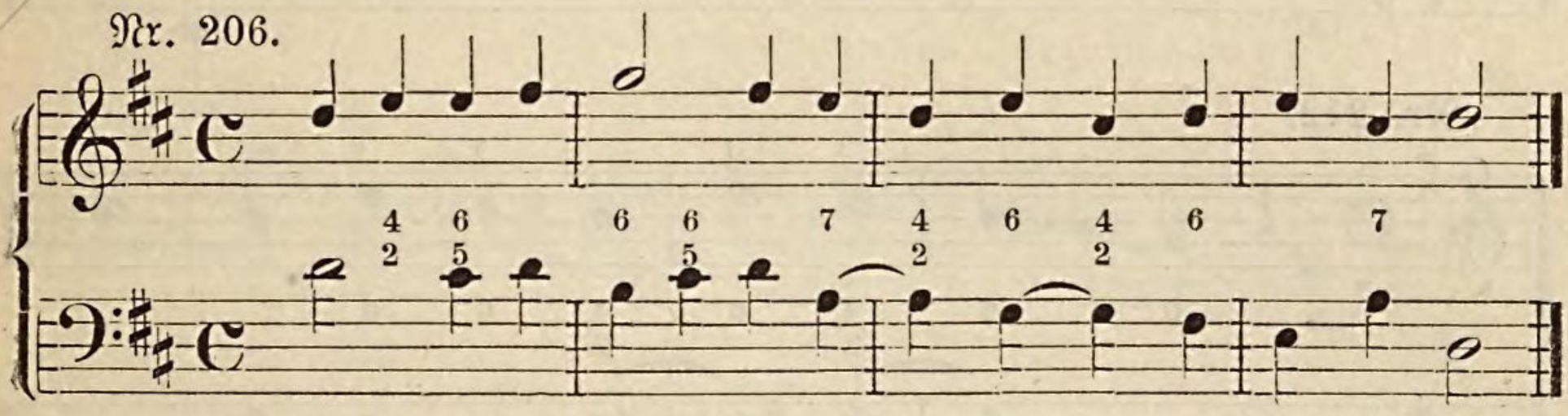
Nr. 204.



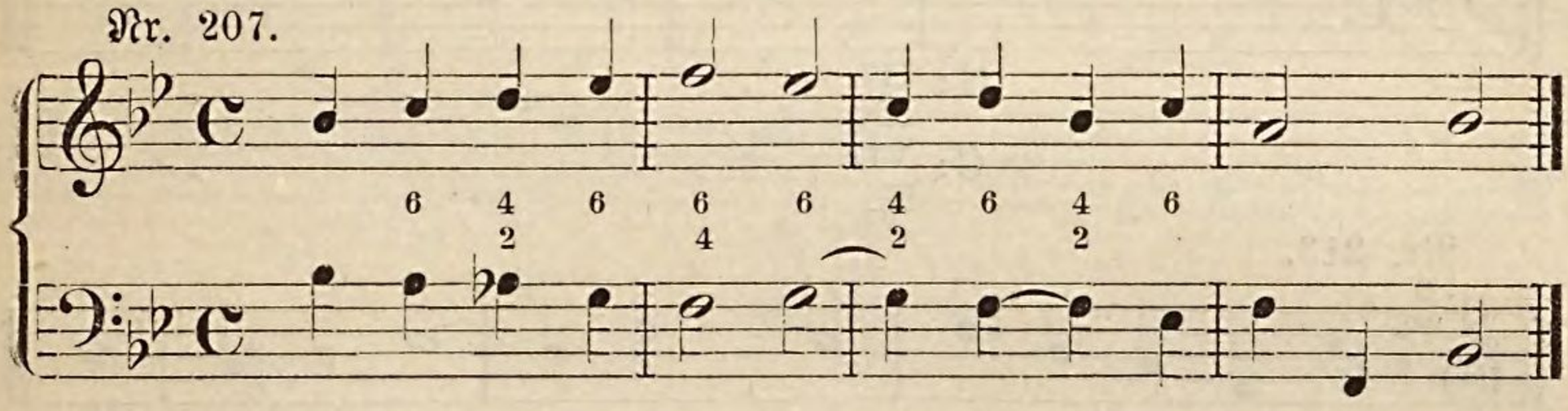
Nr. 205.



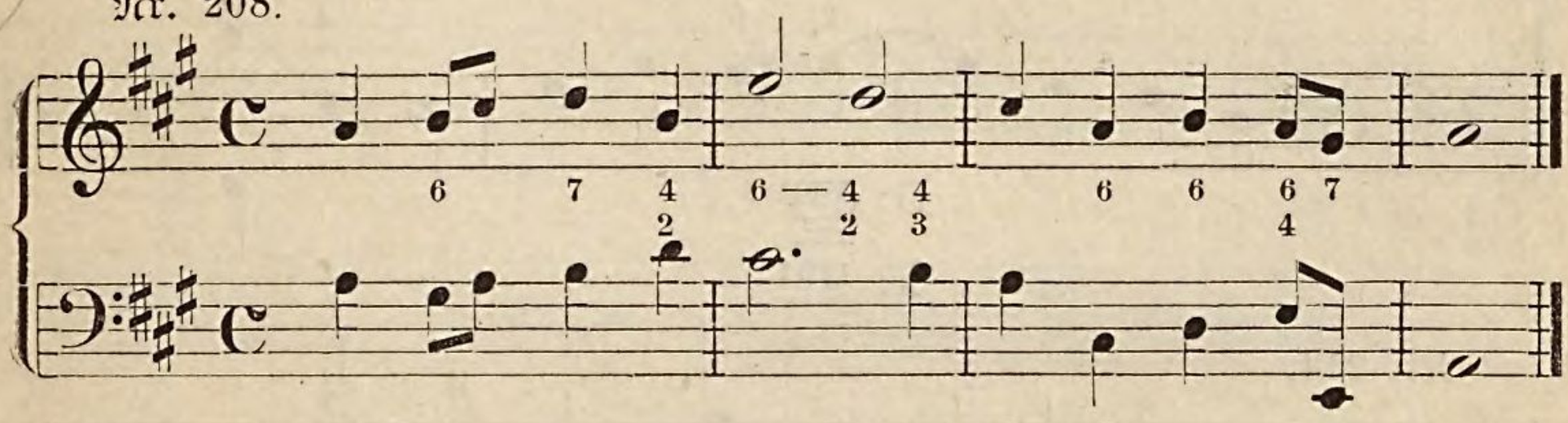
Nr. 206.



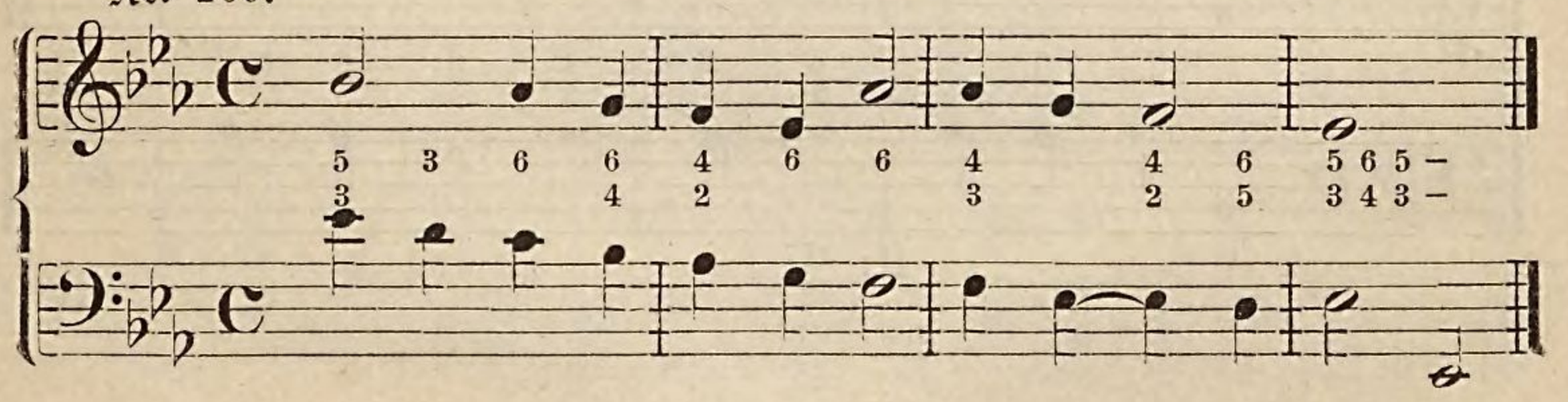
Nr. 207.



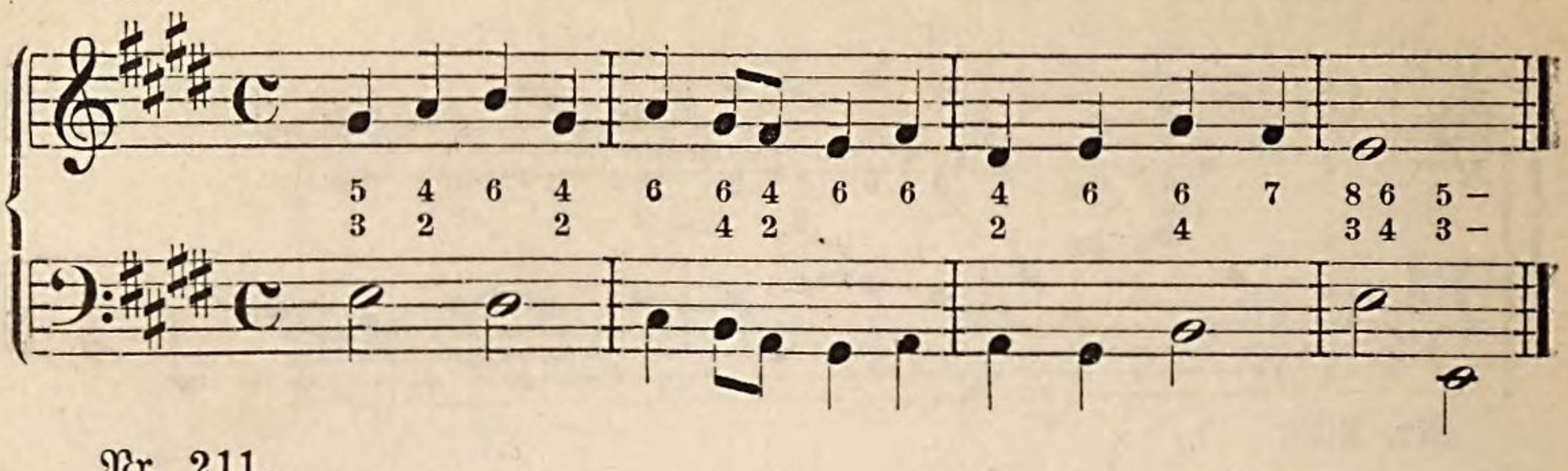
Nr. 208.



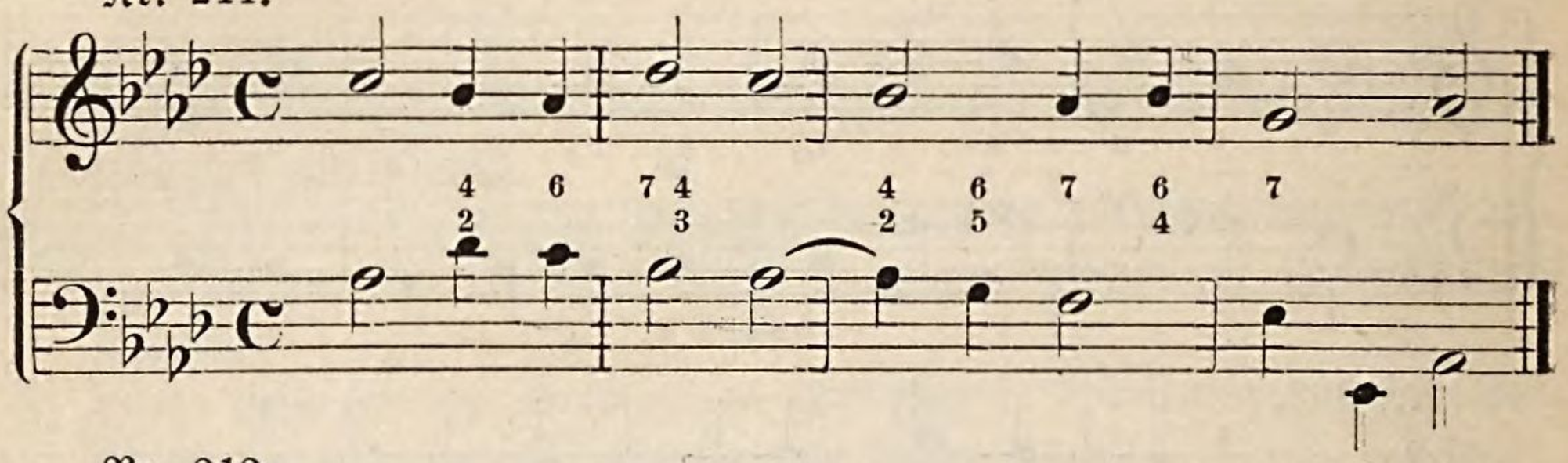
Nr. 209.



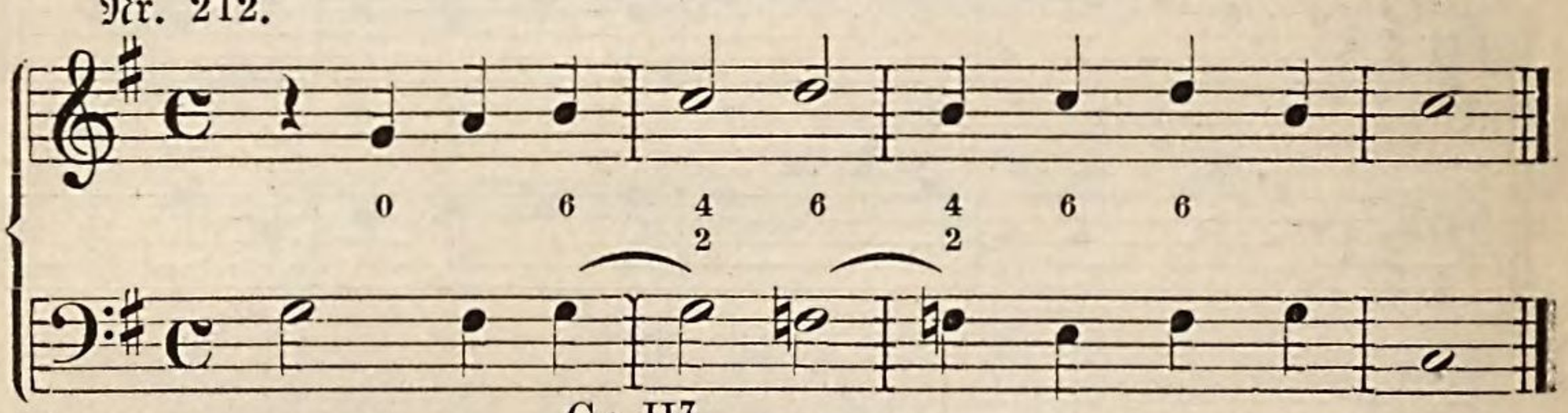
Nr. 210.



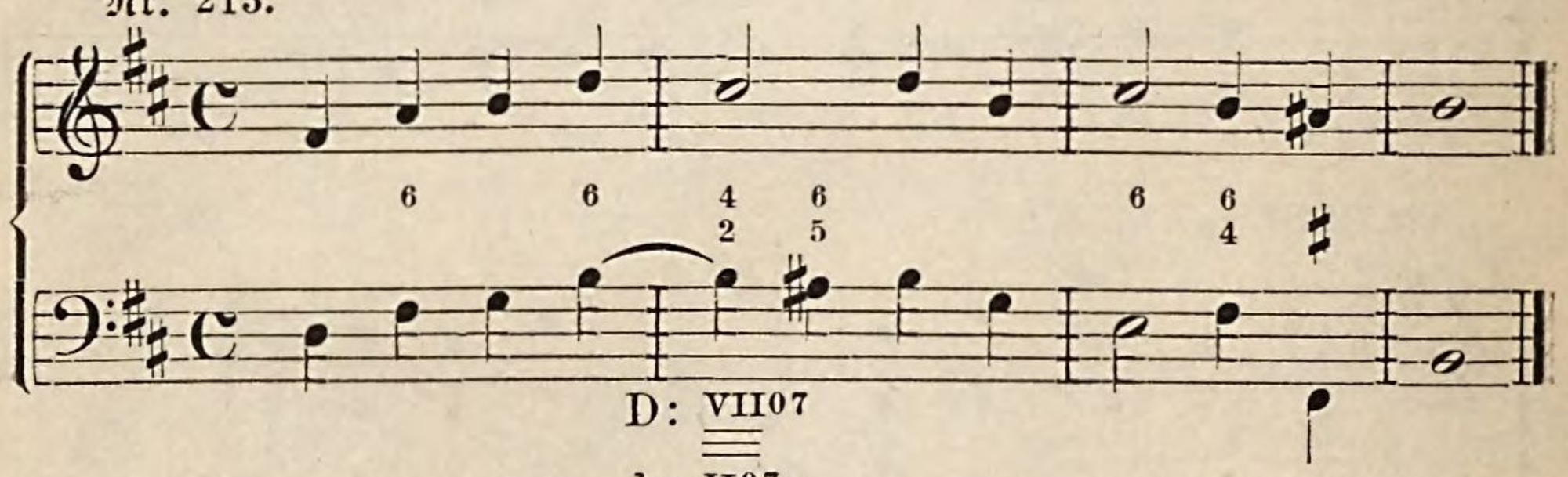

Nr. 211.



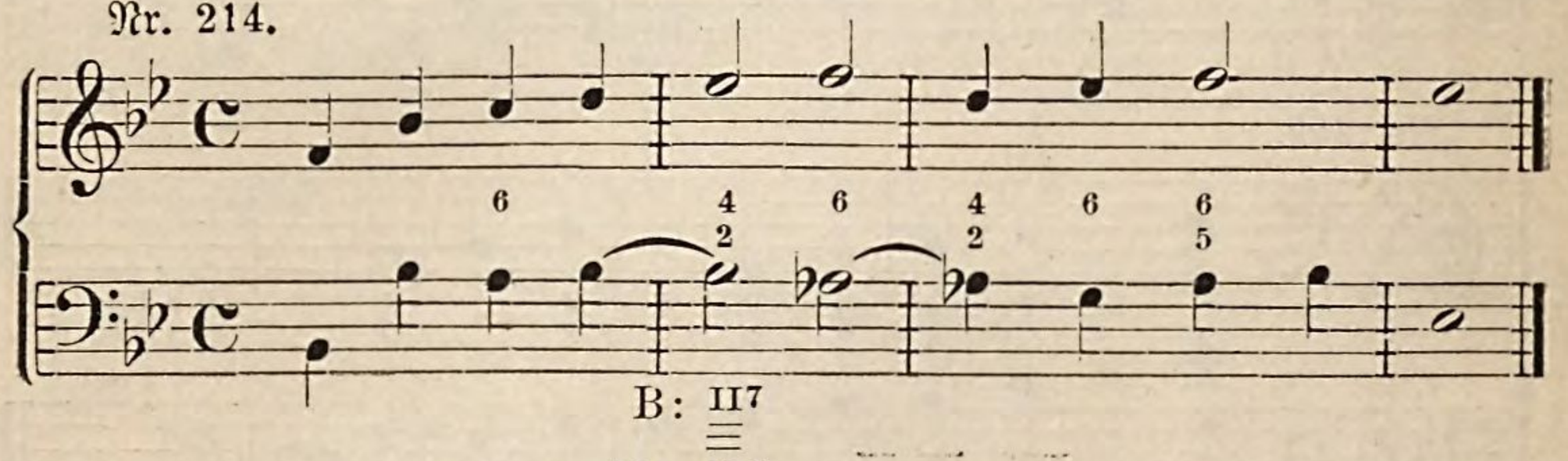

Nr. 212.



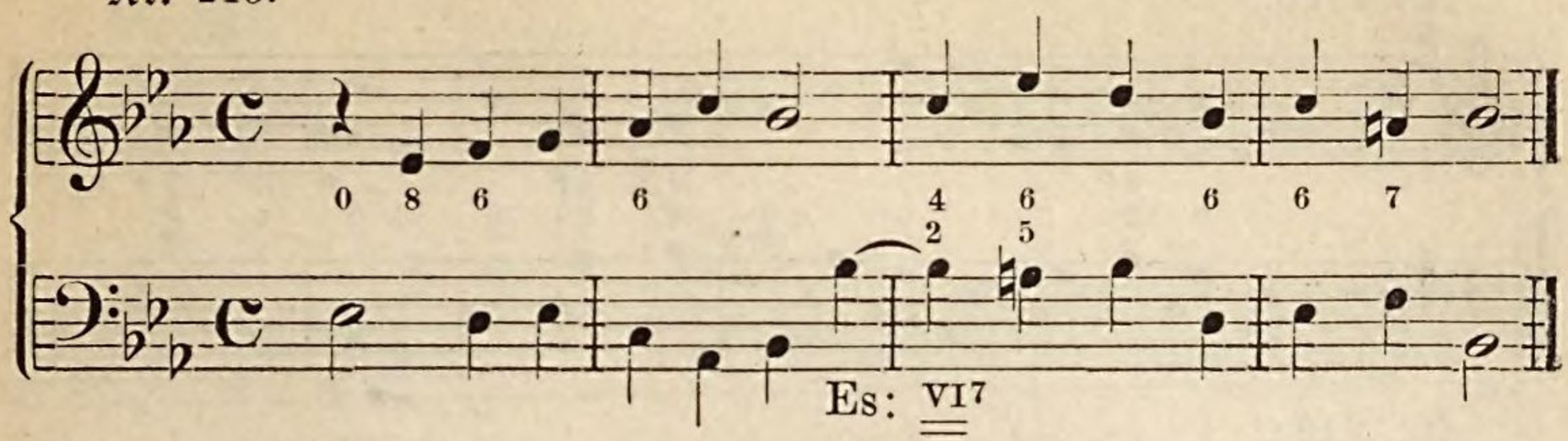

Nr. 213.



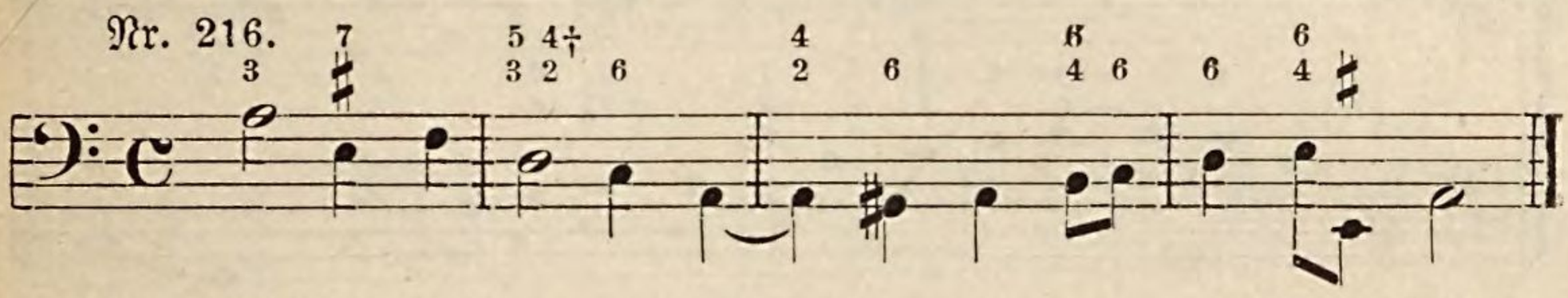

Nr. 214.



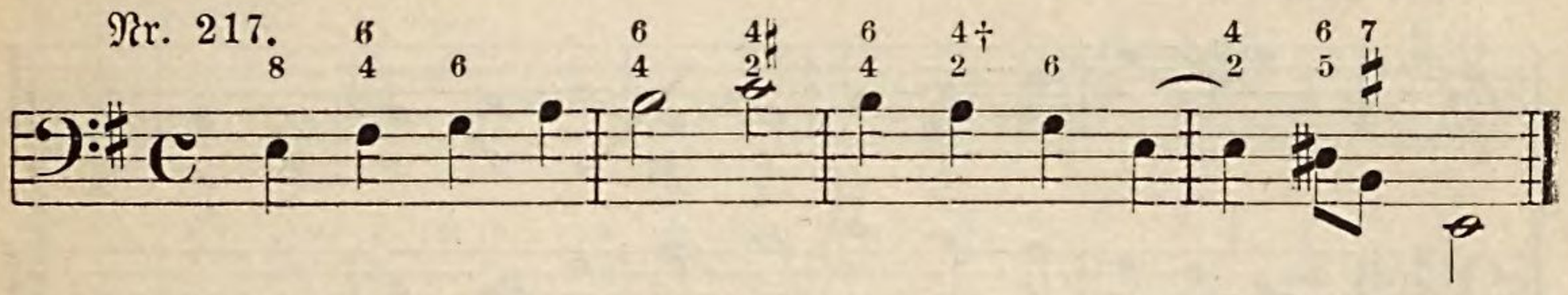
Nr. 215.



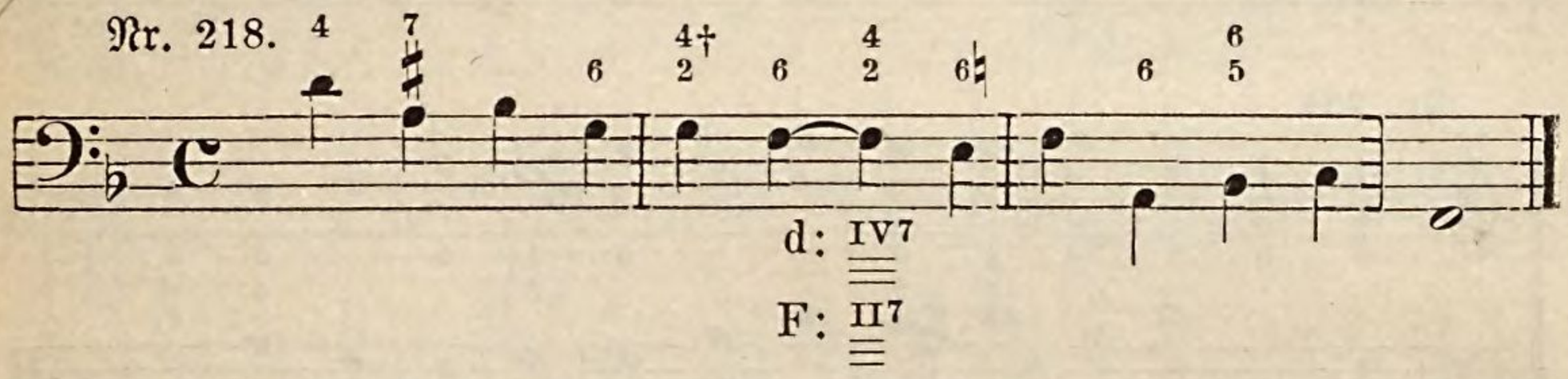

Nr. 216.



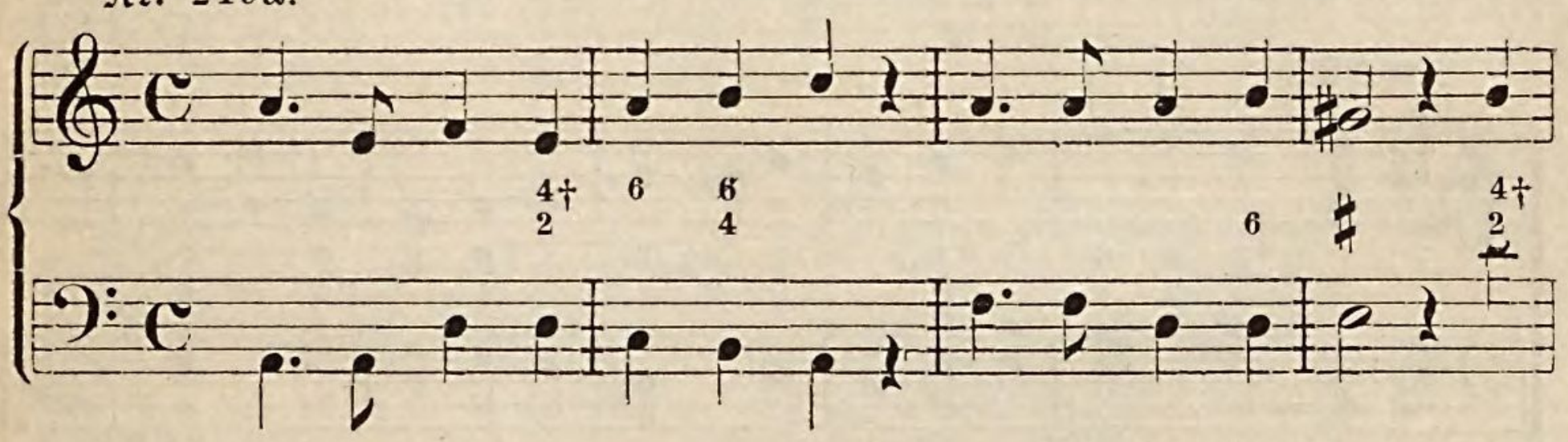

Nr. 217.



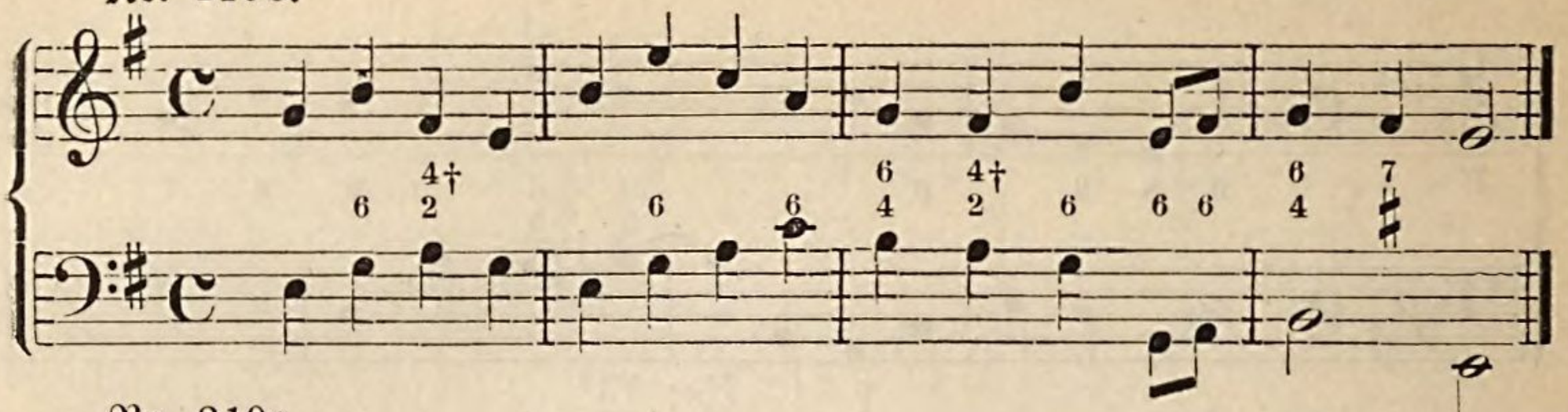

Nr. 218.



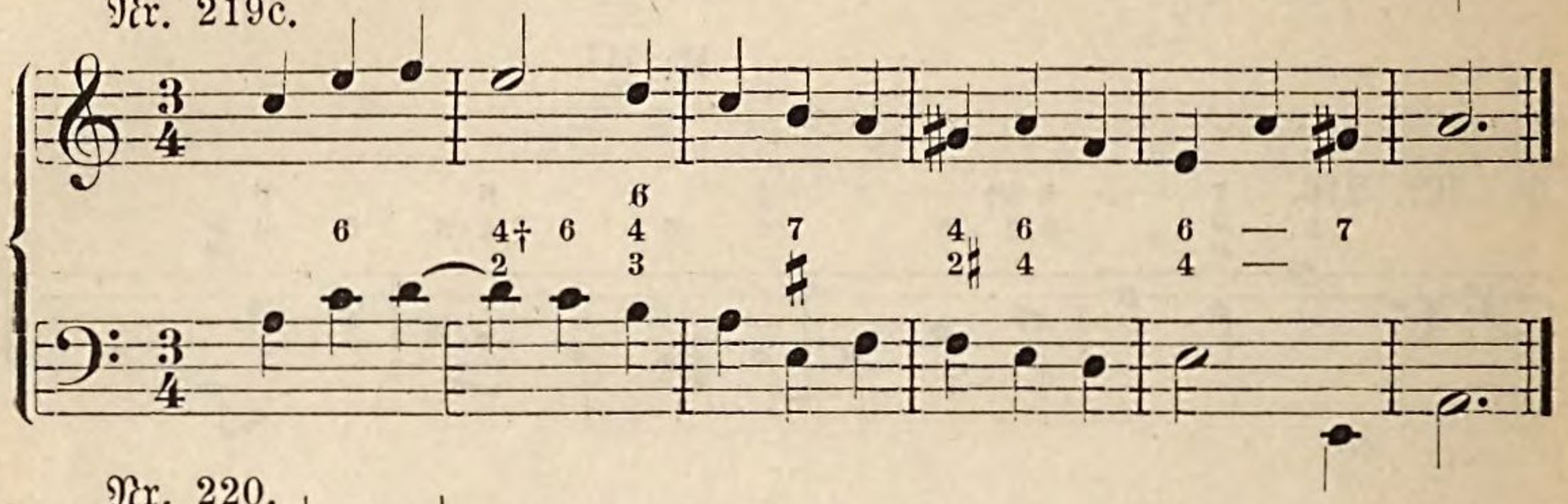

Nr. 219a.



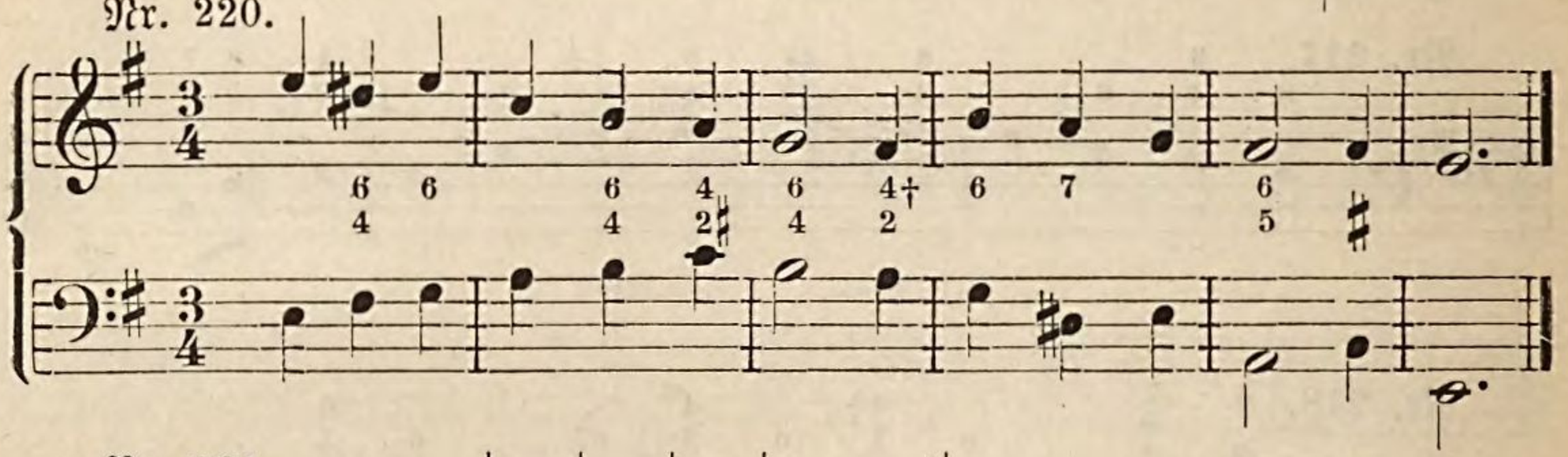
Nr. 219b.



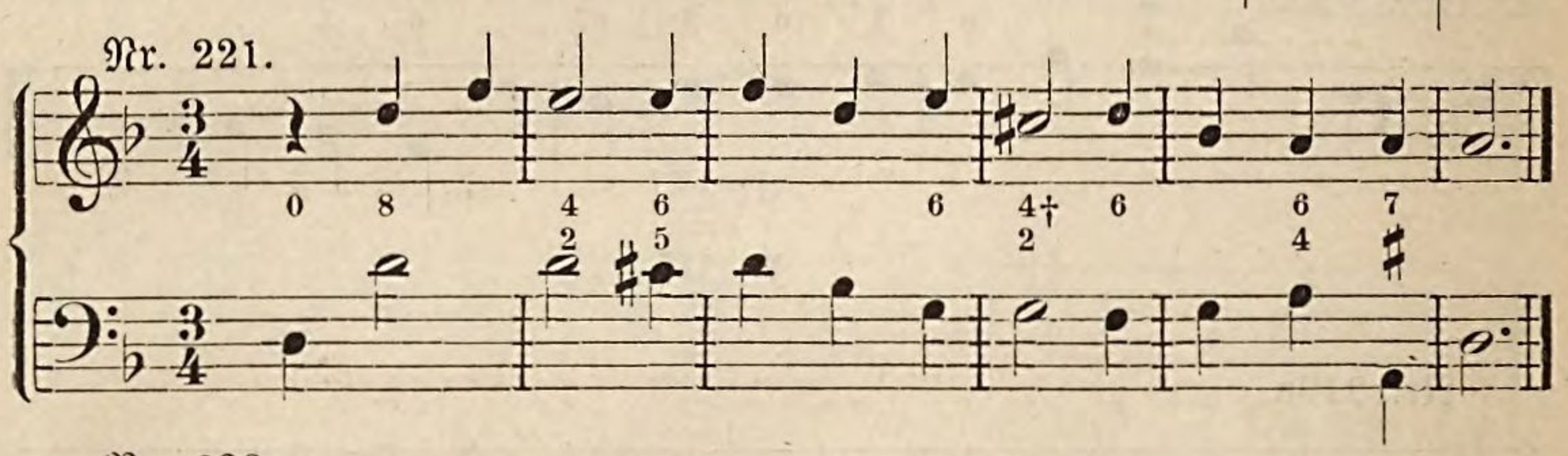
Nr. 219c.



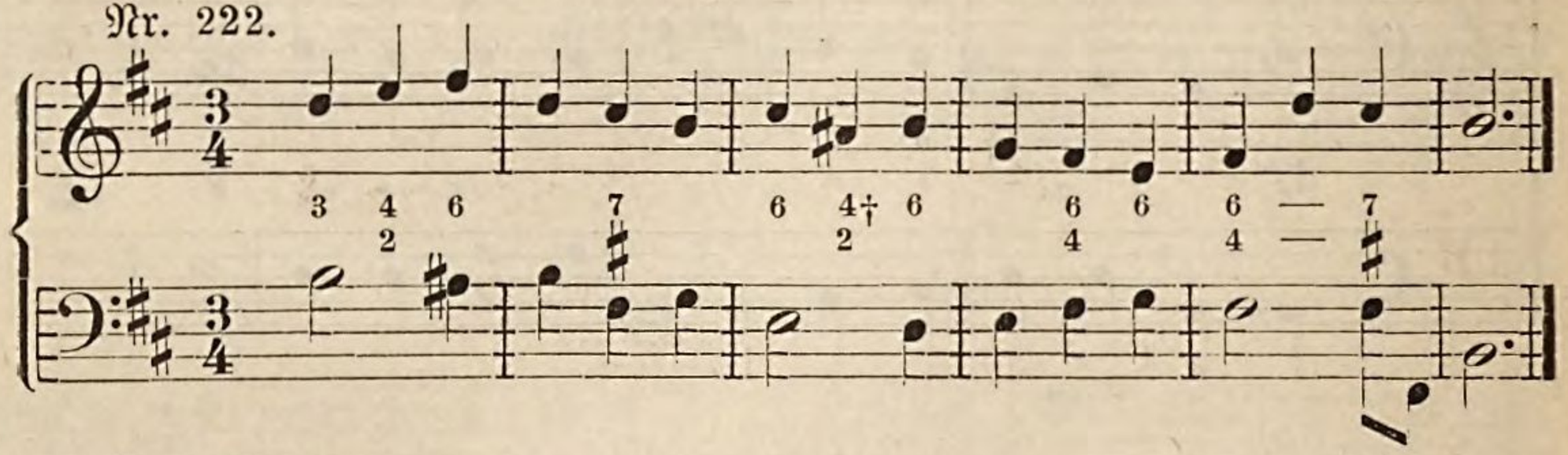
Nr. 220.



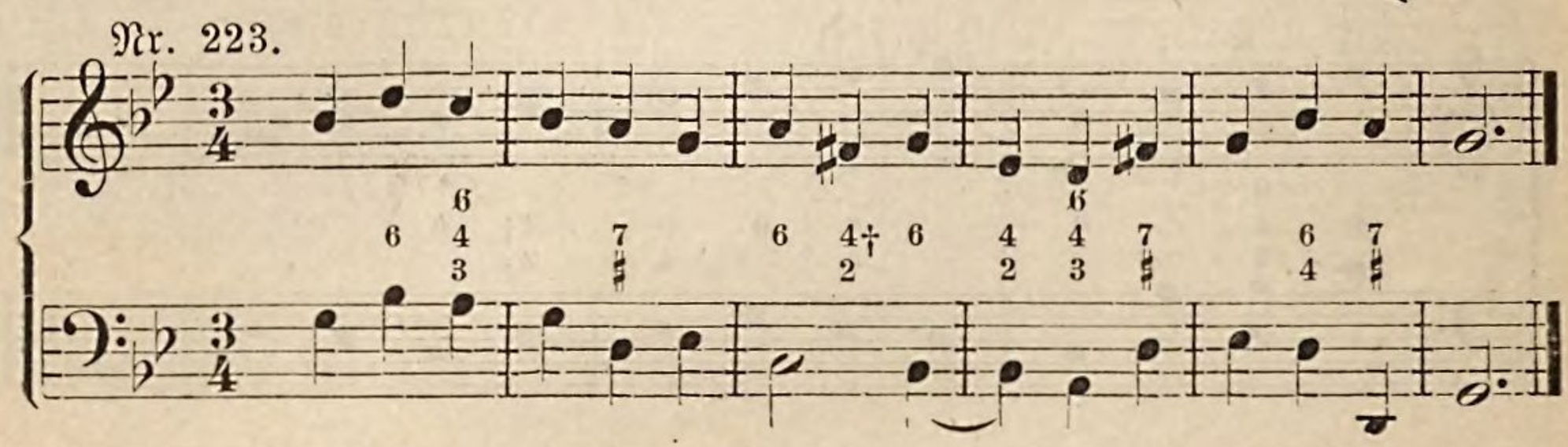
Nr. 221.



Nr. 222.



Nr. 223.



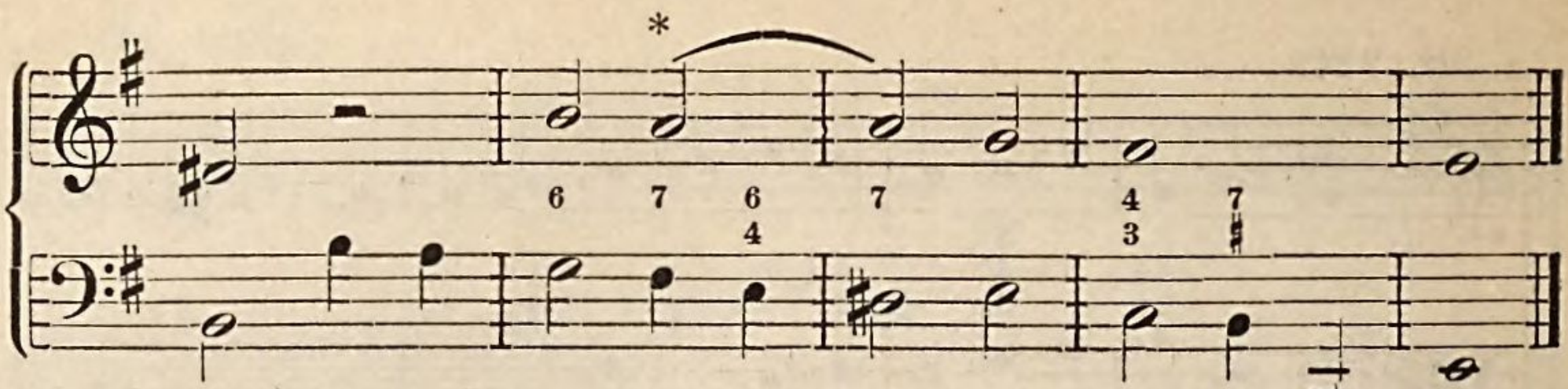
Nr. 224.

Nr. 225.

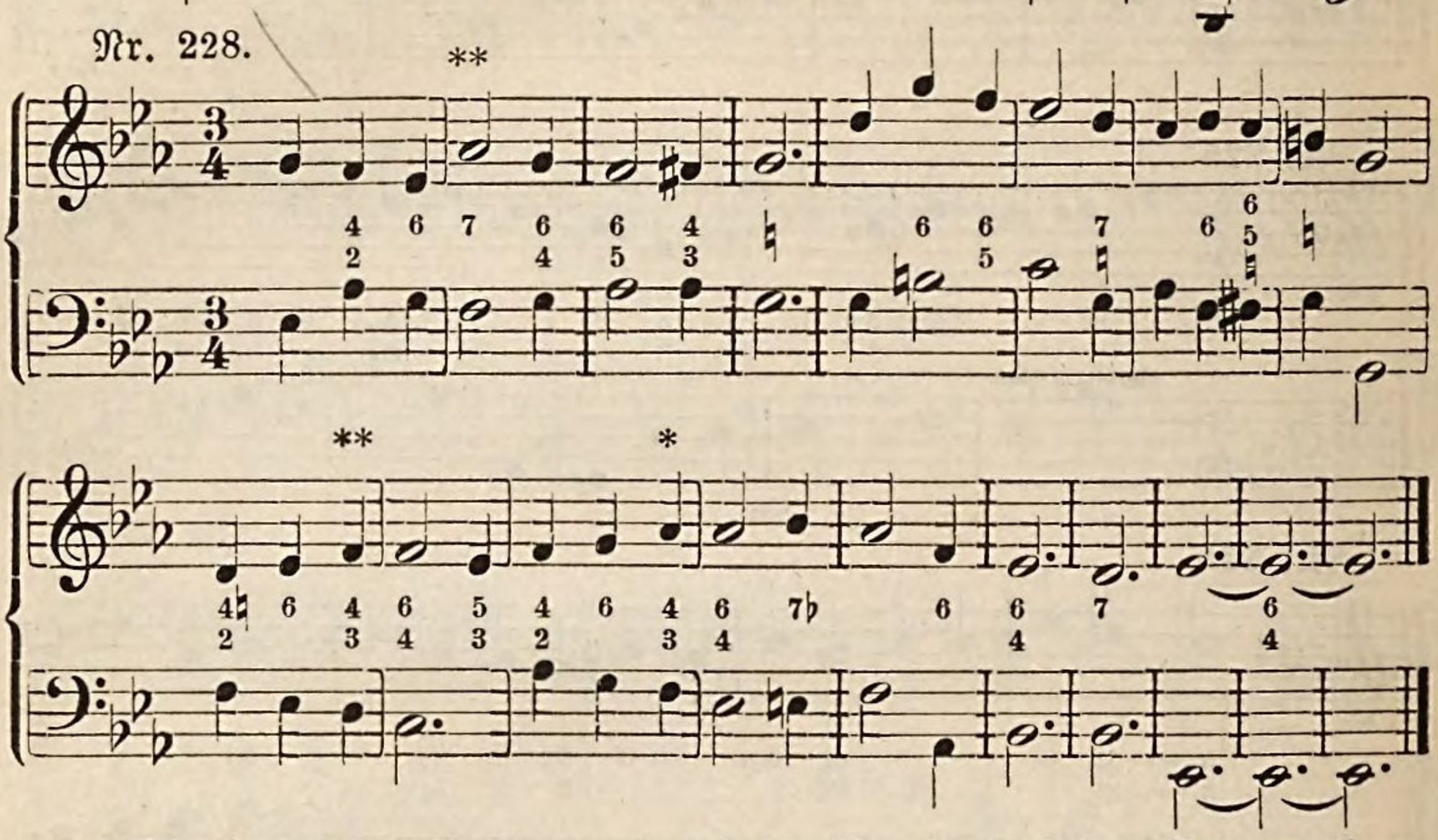
Nr. 226.

Nr. 227.

Langsam.



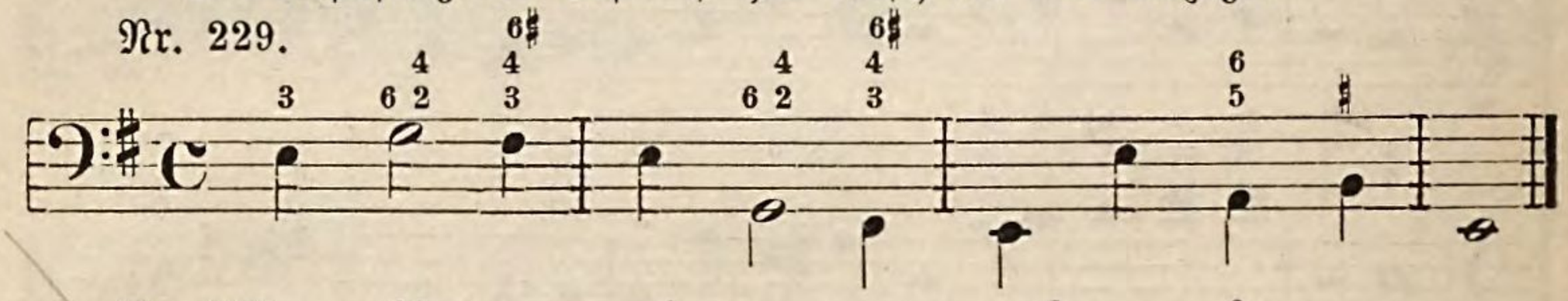
Nr. 228.



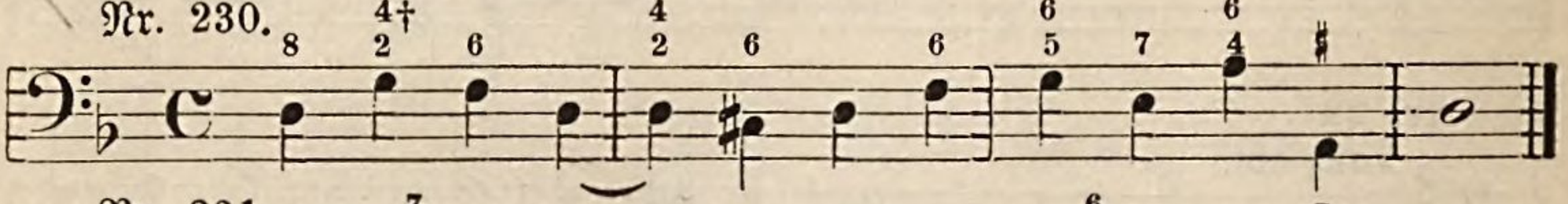
* Die Septe des Stammaccordes bleibt hier in derselben Stimme liegen und tritt in ein konsonierendes Verhältnis; infolge dessen kann von ihrer Auflösung abgesehen werden.

** Die Auflösung der Septe ist hier verschoben oder verzögert.

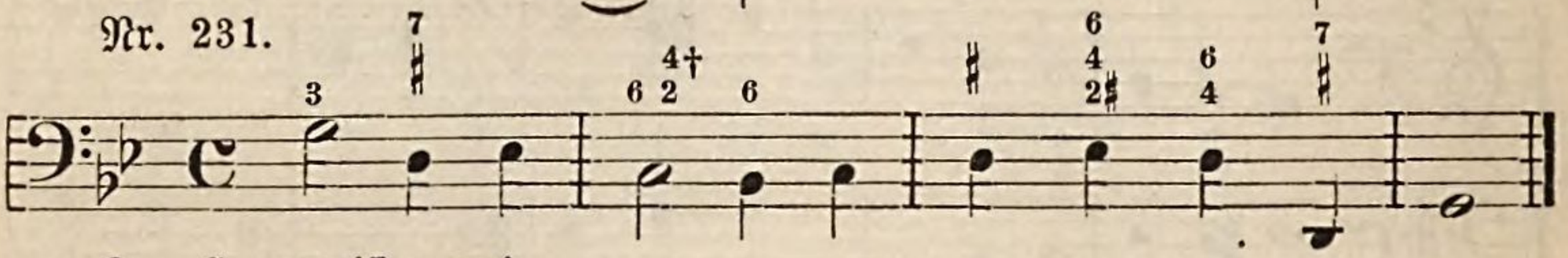
Nr. 229.



Nr. 230.

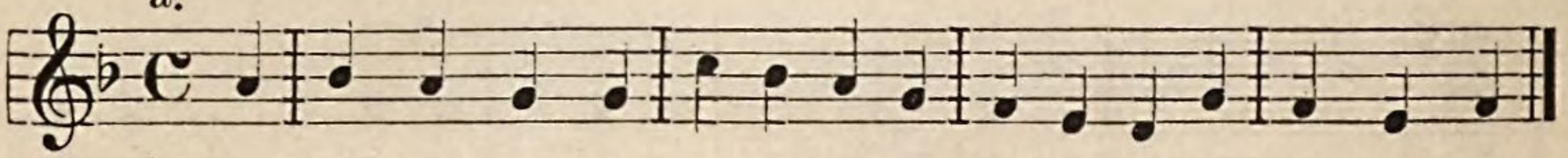


Nr. 231.

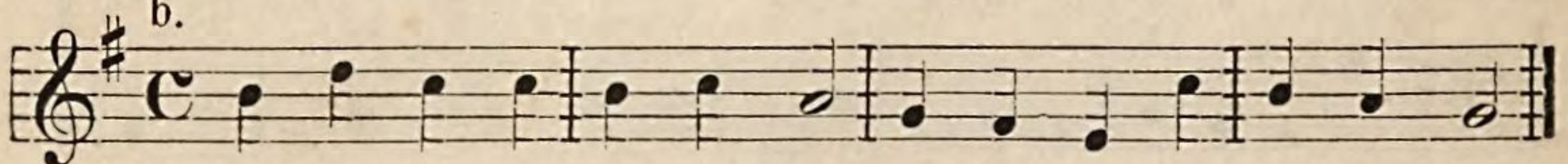


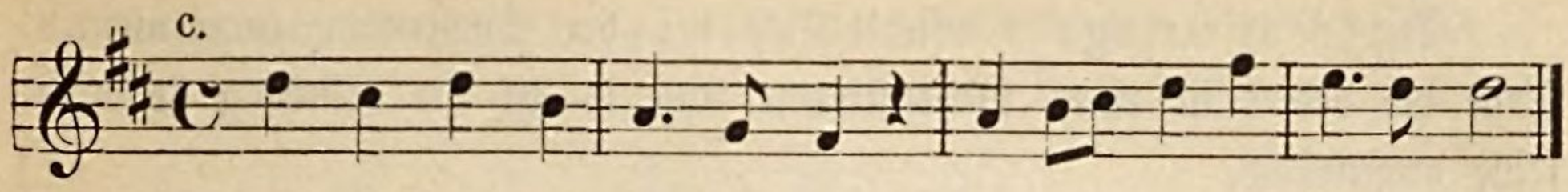
Zur Harmonisierung!

a.



b.






# Dritte Stammharmonie.

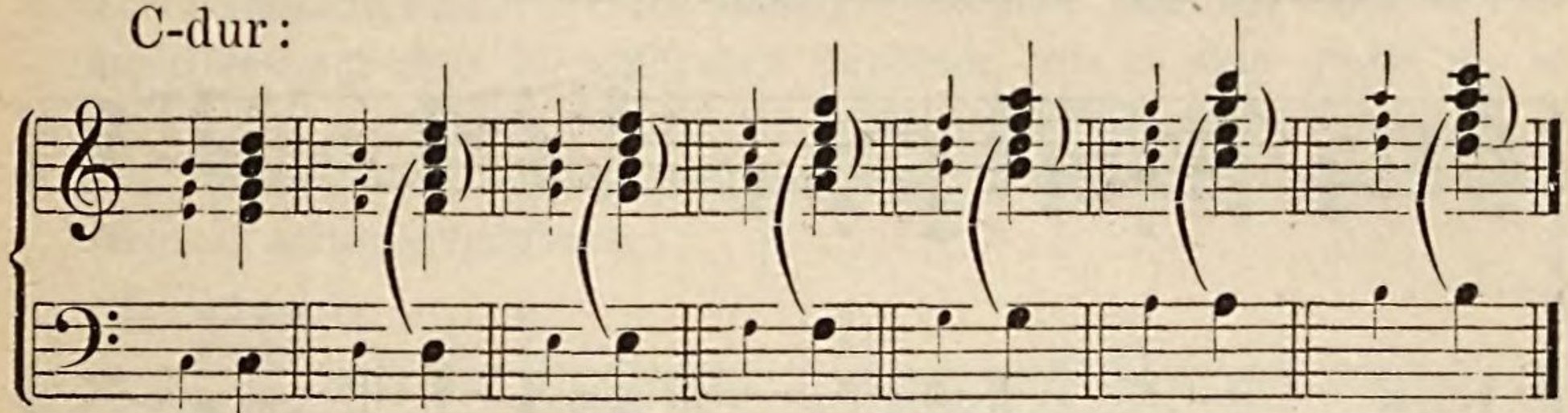
## § 17.

## Der Septnonenaccord.

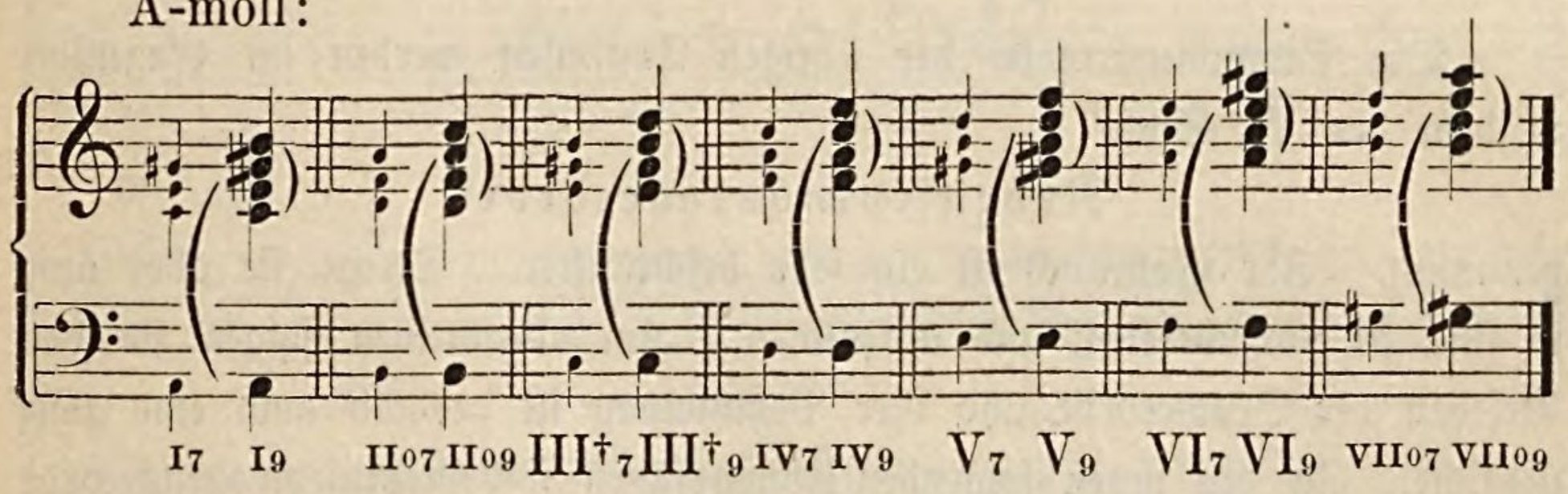
Man erhält die dritte Stammharmonie, den Septnonenaccord, wenn man dem Septaccord nach oben noch eine Terz anfügt, oder wenn man zwei terzverwandte Septaccorde zu einer Harmonie vereinigt, so daß ein Zusammenklang entsteht, dessen Töne mit dem Grundton folgende Intervalle bilden: Terze, Quinte, Septe und None.

Der Septnonenaccord ist somit ein fünfstimmiger Accord oder ein Fünfklang. Erweitern wir die Septaccorde von C-Dur und A-Moll zu Septnonenaccorden!

C-dur:




A-moll:



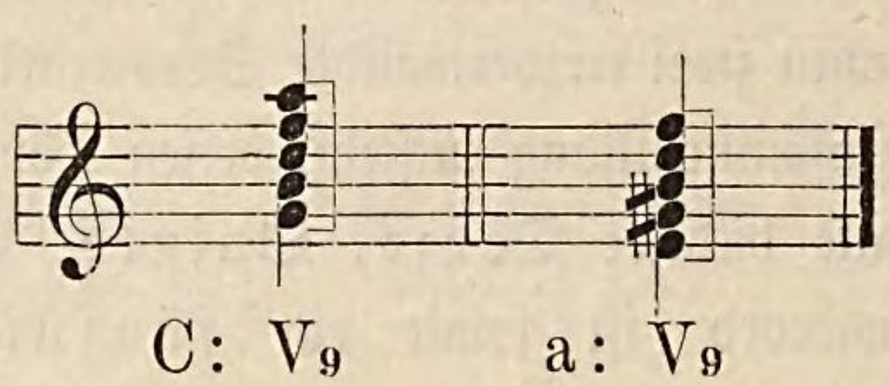

Soll der Septnonenaccord im vierstimmigen Satz zur Anwendung kommen, so ist die Weglassung eines Tones geboten. Am leichtesten ist die Quinte zu entbehren, doch darf auch die Septe fehlen. Bleibt die Quinte weg, dann wird er über der Baßnote durch $\frac{9}{7}$ bezeichnet, fehlt die Septe, dann durch $\frac{9}{5}$. Die None (Sekunde der Oktave) ist dissonant und verlangt, wie auch die Septe, Vorbereitung und Auflösung. Die Auflösung erfolgt eine Stufe abwärts. Der Dominantseptnonenaccord allein kann frei eintreten.

Die Nonenlage empfiehlt sich bei der Anwendung am meisten. Tritt die None in einer Mittelstimme auf, so ist die Wirkung sehr oft keine angenehme.

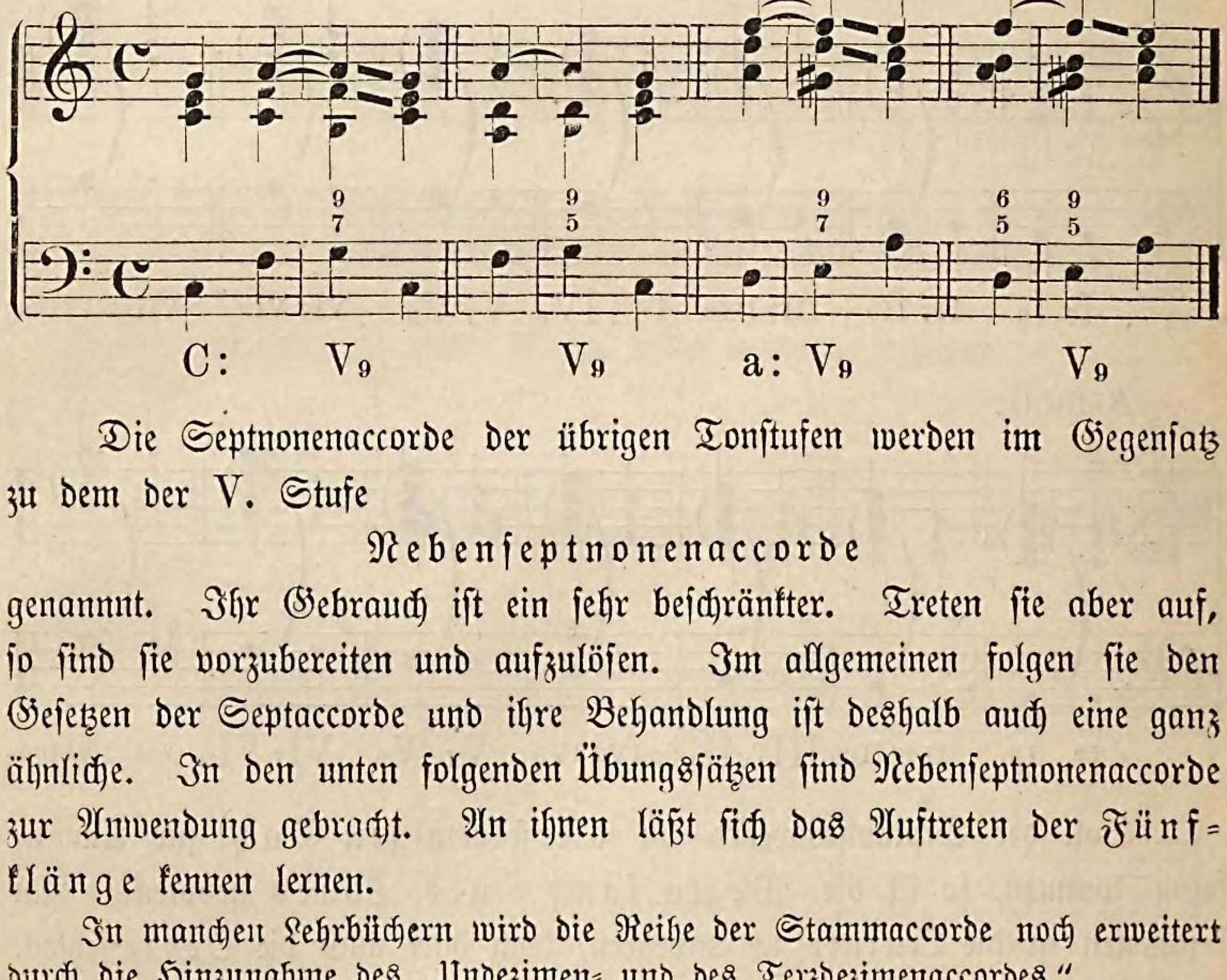
Der gebräuchlichste und wichtigste Septnonenaccord ist der

Dominant-Septnonenaccord.

Er besteht in Dur aus dem Dominant- oder Hauptseptaccord und einer großen None, in Moll aus demselben Septaccord und einer kleinen None. Z. B.:




Die Vorbereitung und Auflösung des Dominant- oder Hauptseptnonenaccordes kann in folgender Weise geschehen:



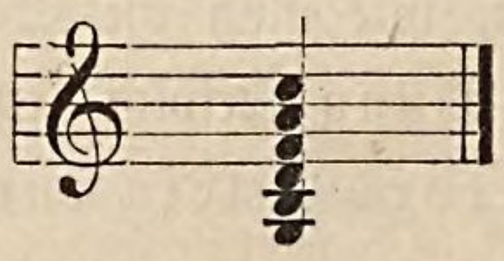

Die Septnonenaccorde der übrigen Tonstufen werden im Gegensatz zu dem der V. Stufe

Nebenseptnonenaccorde

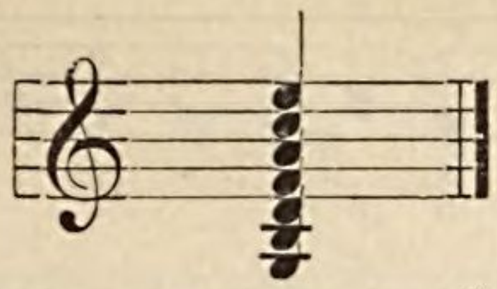
genannnt. Ihr Gebrauch ist ein sehr beschränkter. Treten sie aber auf, so sind sie vorzubereiten und aufzulösen. Im allgemeinen folgen sie den Gesetzen der Septaccorde und ihre Behandlung ist deshalb auch eine ganz ähnliche. In den unten folgenden Übungssätzen sind Nebenseptnonenaccorde zur Anwendung gebracht. An ihnen läßt sich das Auftreten der Fünfklänge kennen lernen.

In manchen Lehrbüchern wird die Reihe der Stammaccorde noch erweitert durch die Hinzunahme des „Undezimen- und des Terzdezimenaccordes."

Undezimenaccord wird ein Zusammenklang von fünf übereinander gestellten Terzen genannt:



Sechs übereinander stehende Terzen bilden den Terzdezimenaccord:



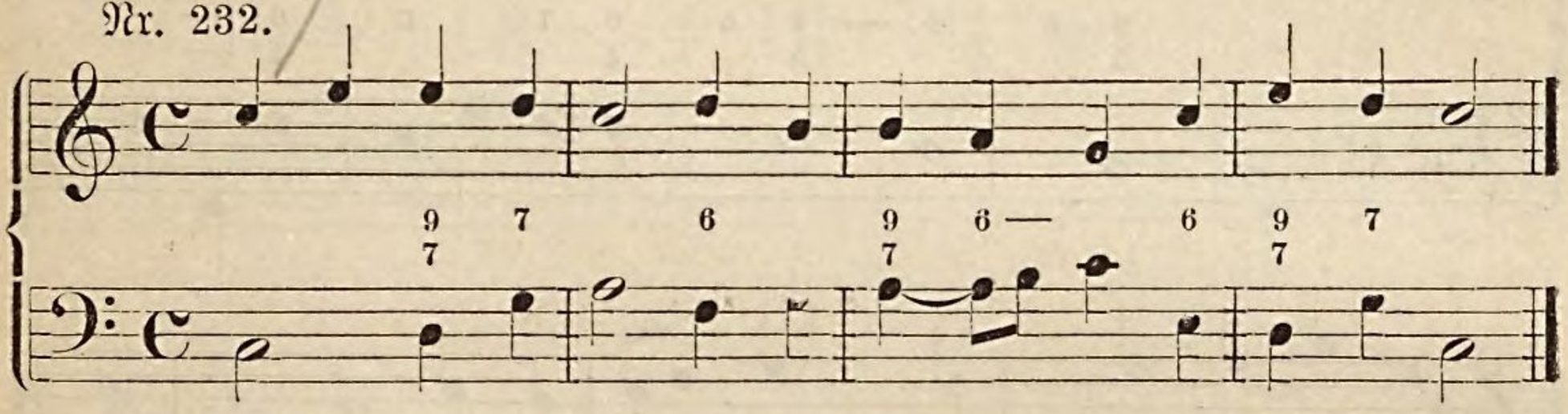
Auf den ersten Anblick kommt man zu der Überzeugung, daß diese Accorde im vierstimmigen Satze nur nach Entfernung mehrerer Töne zu gebrauchen sind, weshalb sie besser zu den zufälligen Accordbildungen gerechnet werden, die bei dem Kapitel „Nebentöne" ihre Erklärung finden sollen.

Die Annahme eines Naturgesetzes, wonach Accorde nur durch terzenweises Übereinanderstellen der Töne gebildet werden könnten, ist ein Irrtum. Selbst die Töne des Dreiklangs, wie sie die Natur uns gibt, stehen nicht terzenweise übereinander — erst wenn die Kunst die Verdopplungen beseitigt, erscheint der Dreiklang als ein Terzenbau. Damit fällt auch die Behauptung, als seien fünf und sechs übereinander gestellte Terzen in der Natur begründete Harmonien.

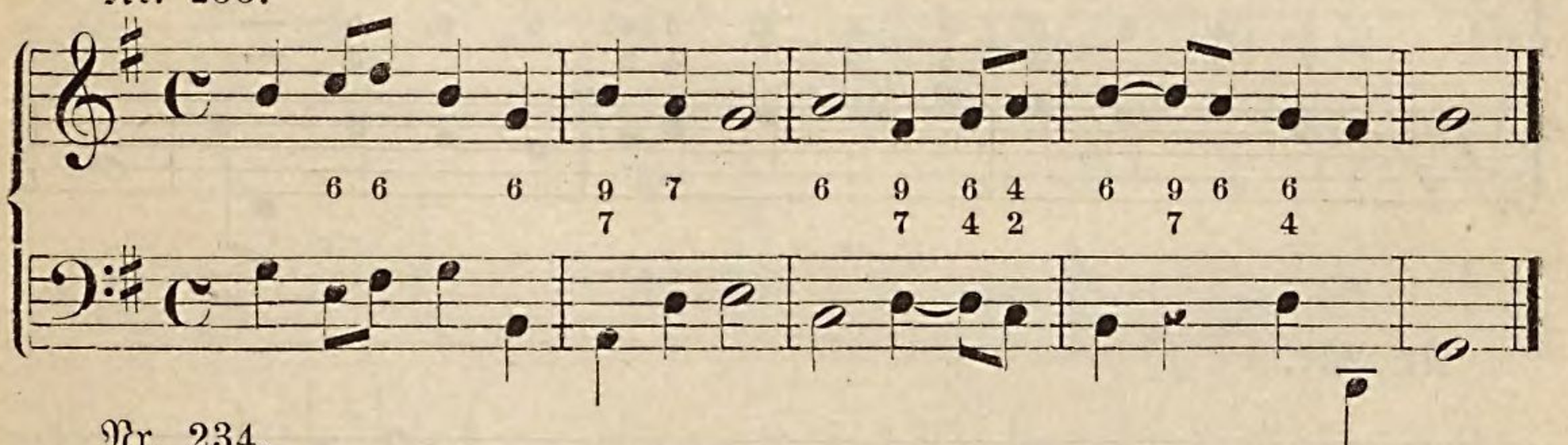
Aufgaben:

1. Die Dominantseptnonenaccorde sämtlicher Tonarten sind mit einer sie vorbereitenden und einer sie auflösenden Harmonie, wie es oben gezeigt ist, in Verbindung zu bringen und zwar in enger und zerstreuter Harmonie!
2. Die untenfolgenden Tonsätze sind vierstimmig niederzuschreiben und in mehreren Tonarten einzuspielen!

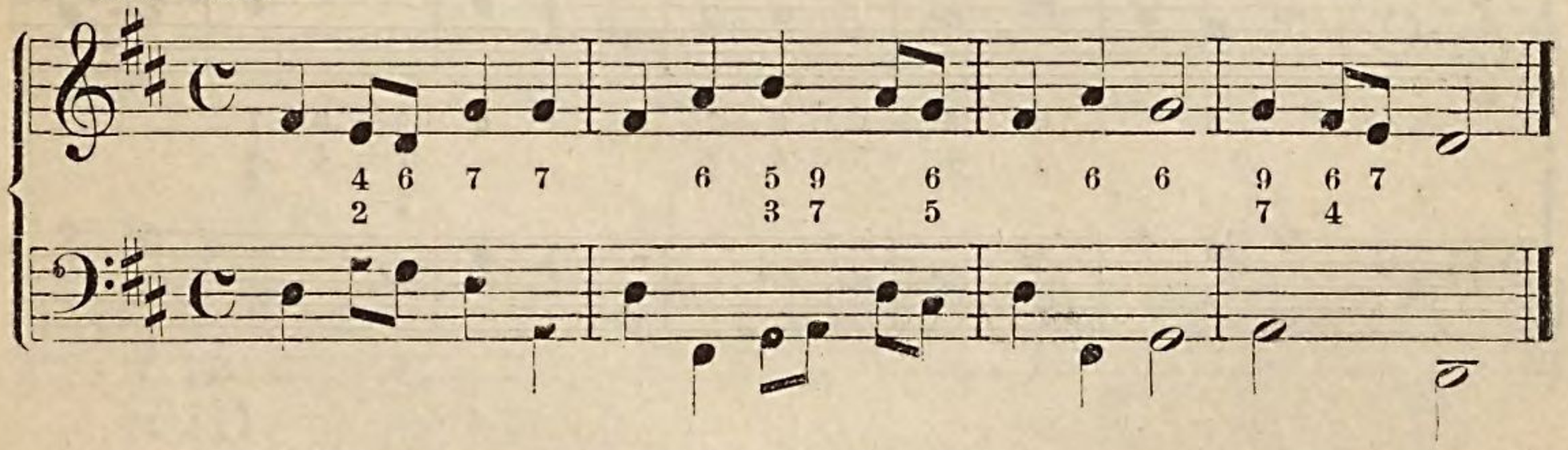
Nr. 232.



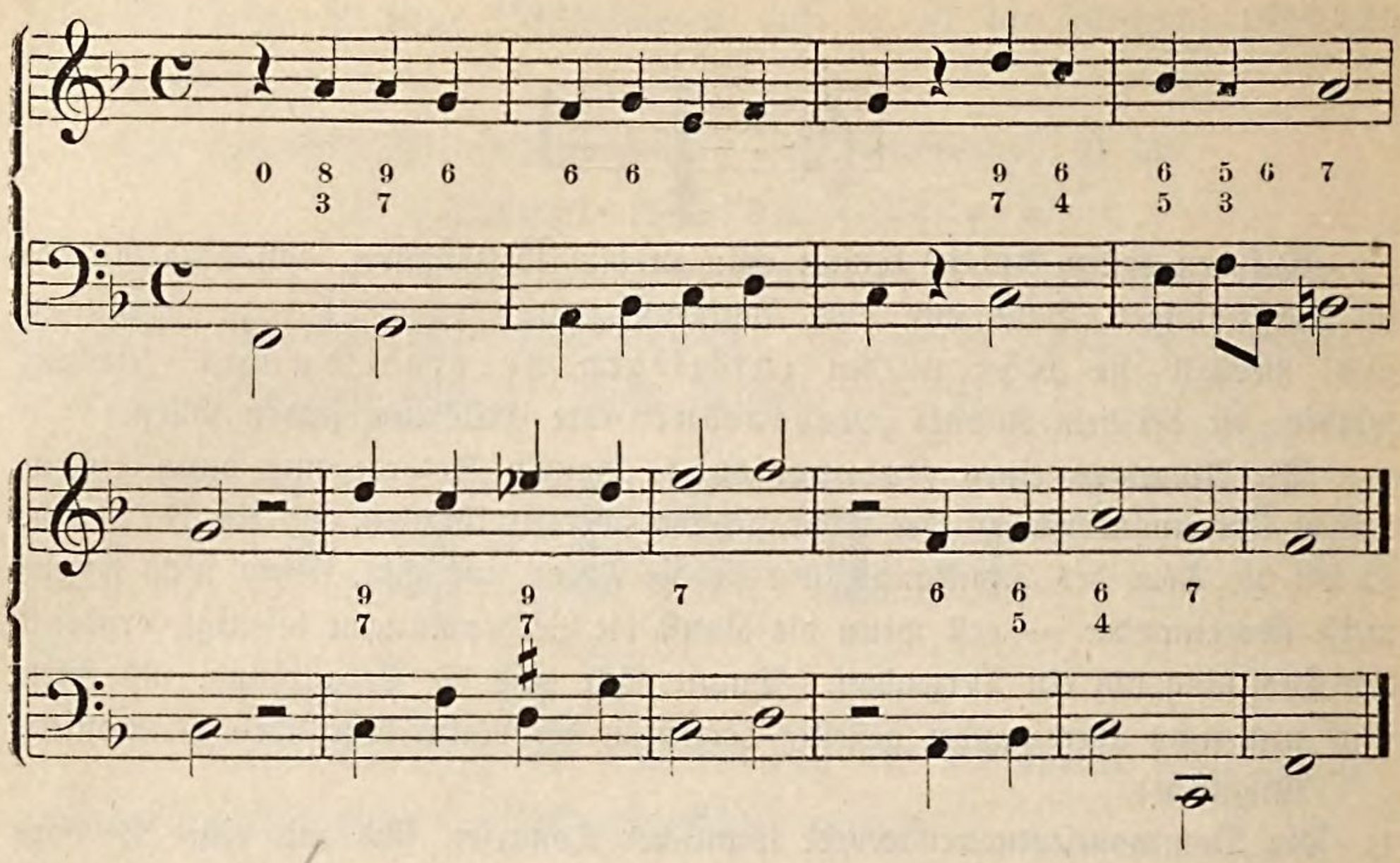

Nr. 233.



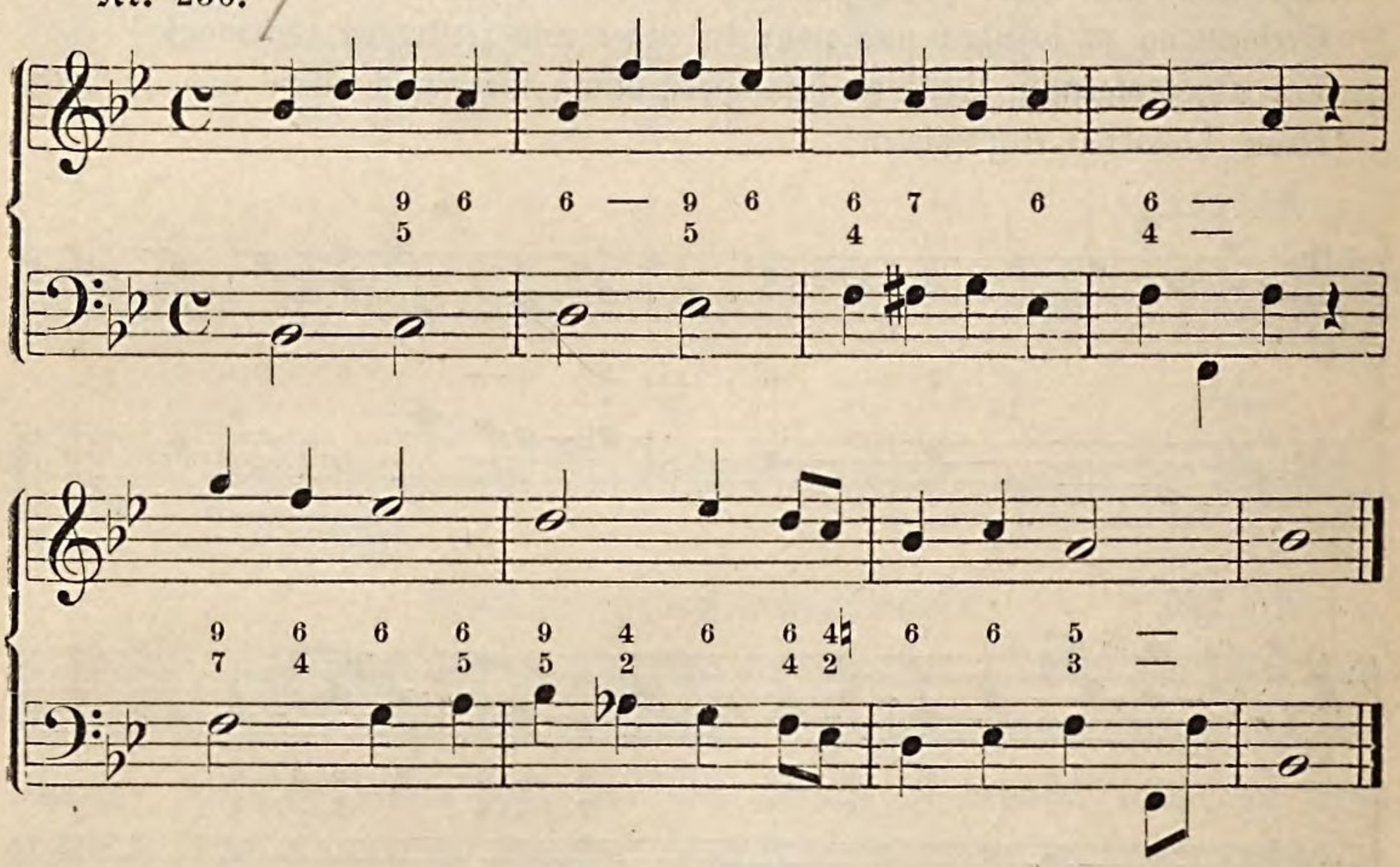

Nr. 234.



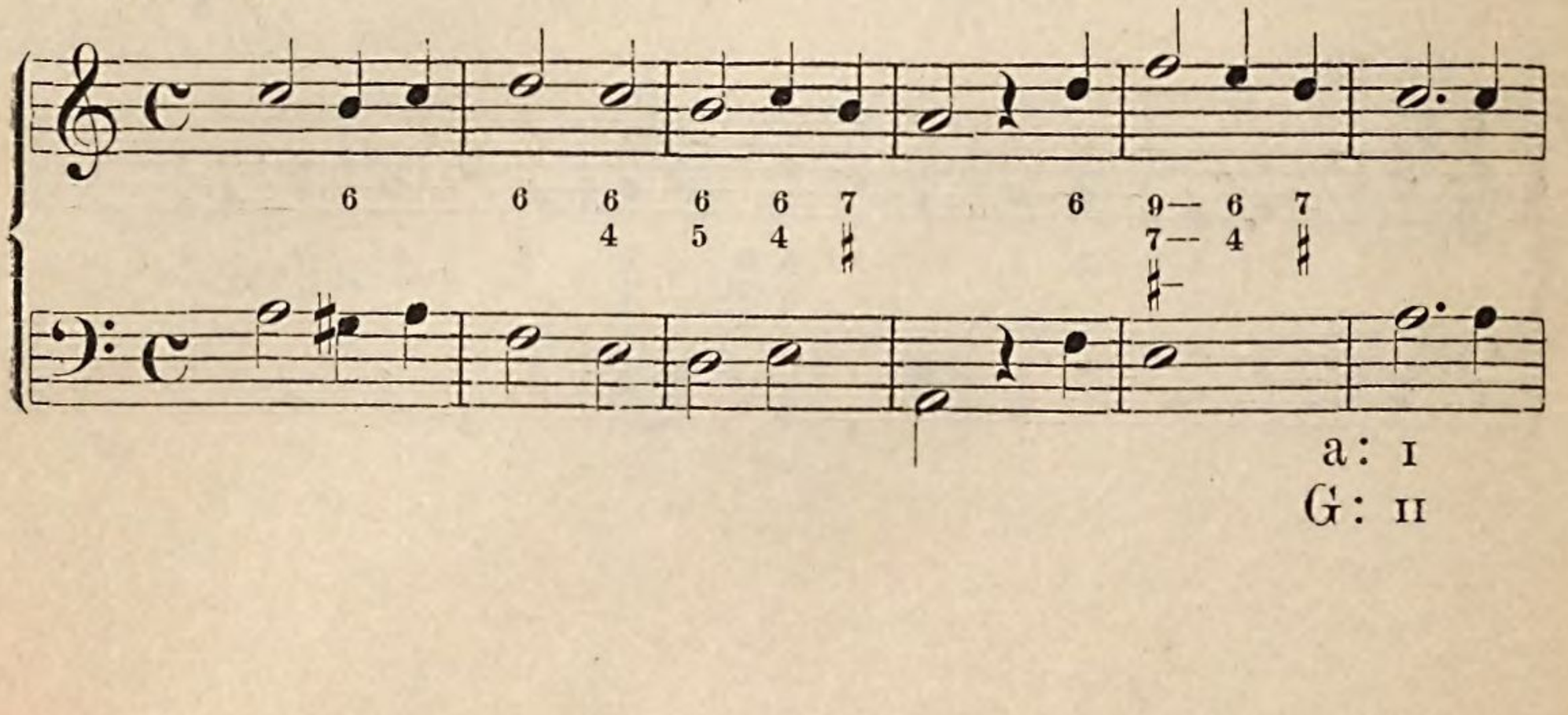
Nr. 235.

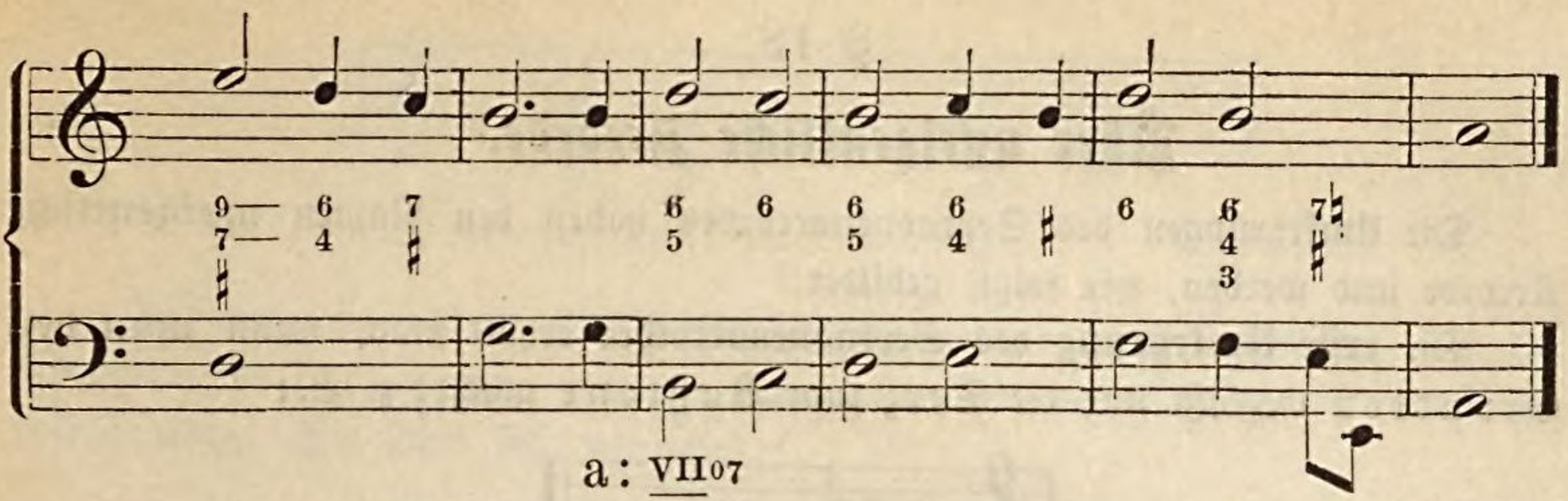


Nr. 236.

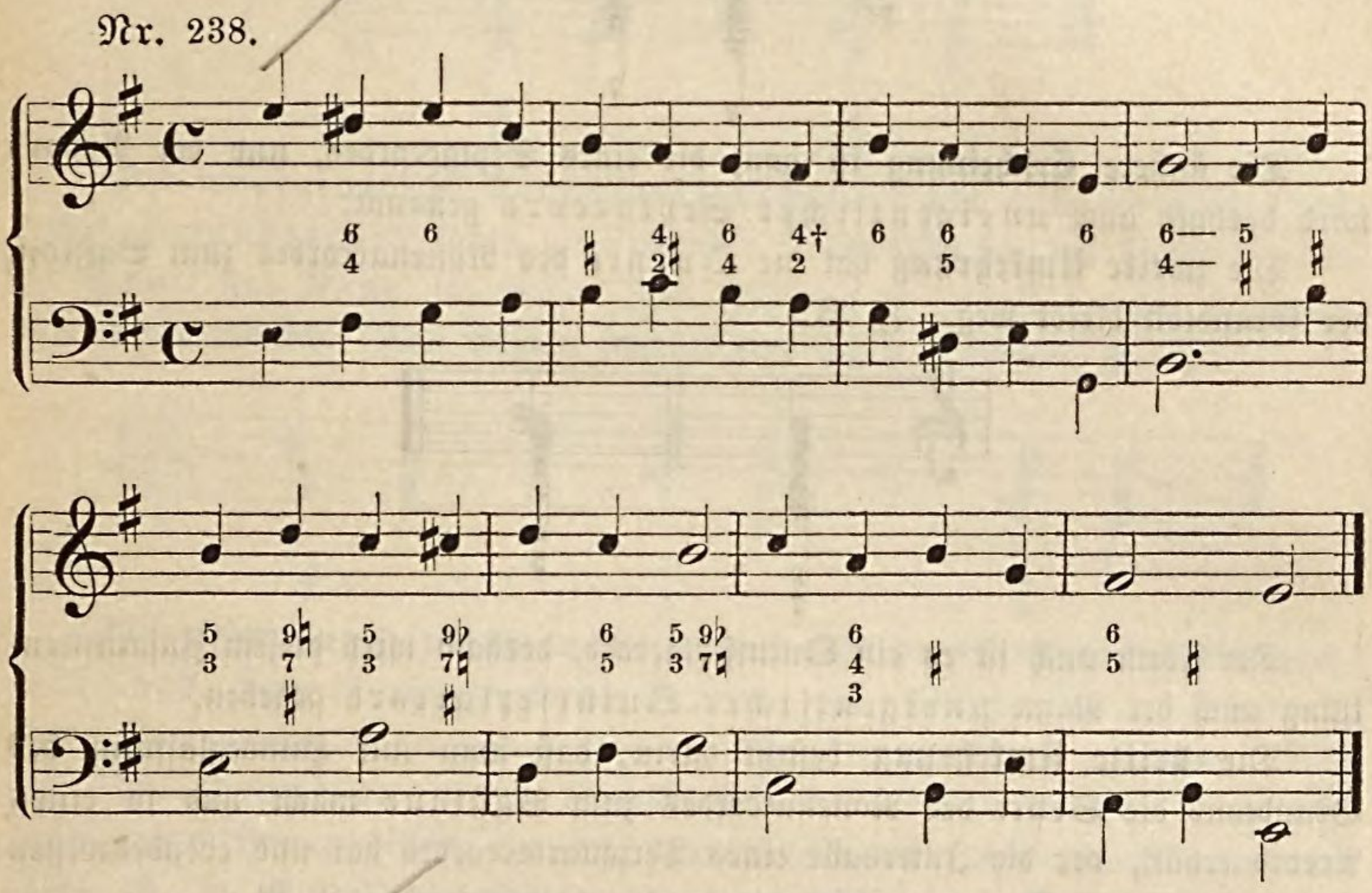


Nr. 237.

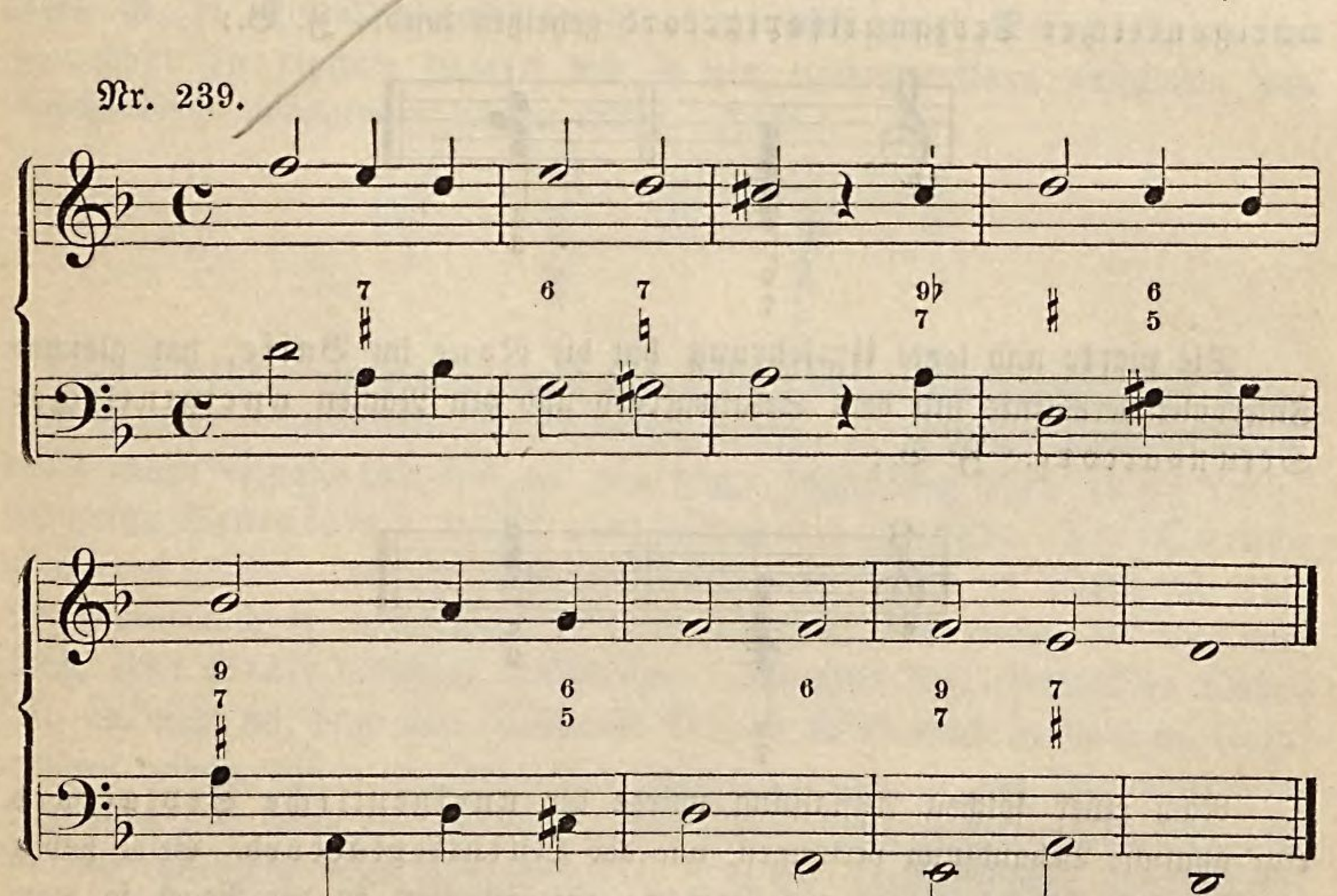





Nr. 238.



Nr. 239.

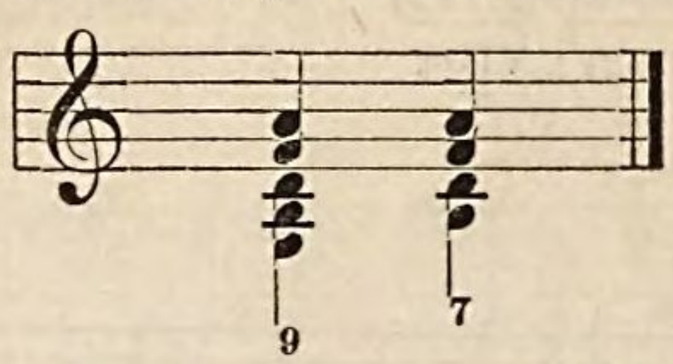


## § 18.

## Über uneigentliche Accorde.

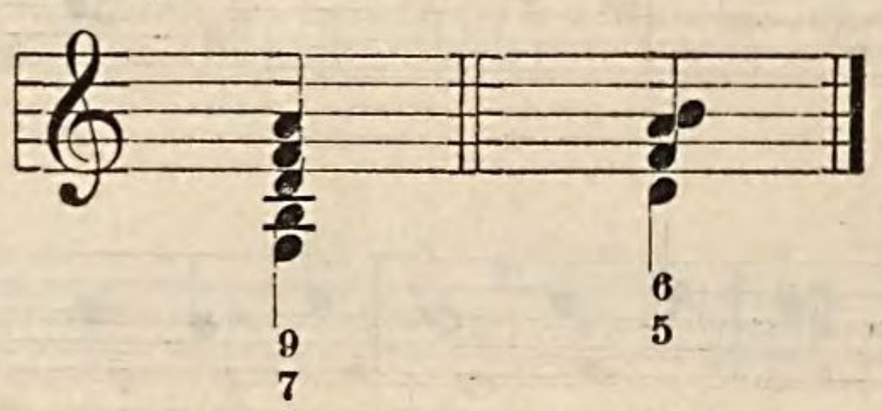
Die Umkehrungen des Septnonenaccordes haben den Namen uneigentliche Accorde und werden, wie folgt, gebildet:

Die **erste Umkehrung** des Septnonenaccordes erhält man, wenn man den Grundton weglässt und die Terz zum Baßtone macht; z. B.:



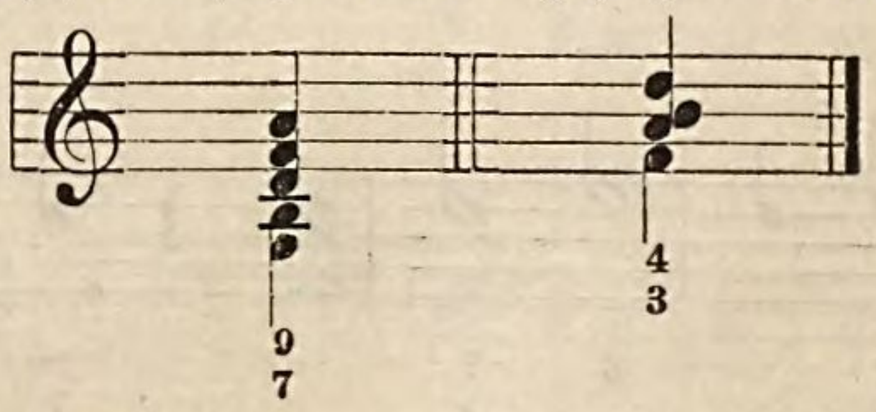

Die äußere Erscheinung ist ganz die eines Septaccordes, und der Accord wird deshalb auch uneigentlicher Septaccord genannt.

Die **zweite Umkehrung** hat die Quinte des Nonenaccordes zum Baßton, der Grundton bleibt weg. Z. B.:

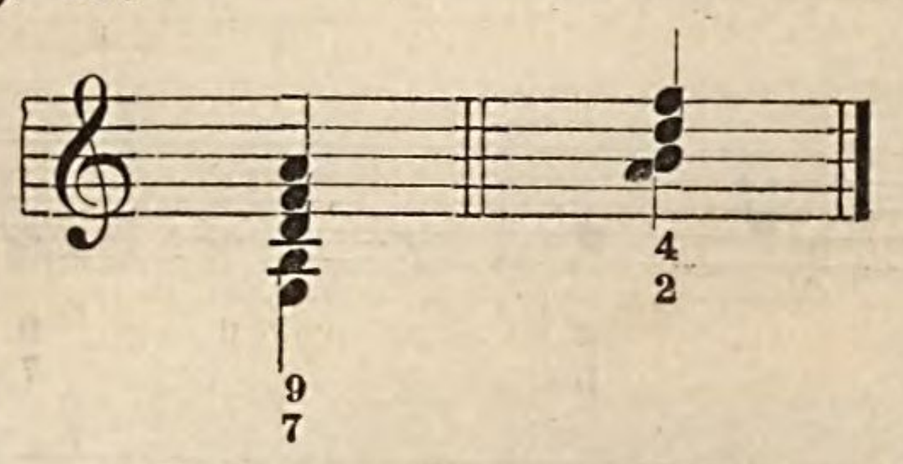



Der Form nach ist es ein Quintsextaccord, deshalb wird diesem Zusammenklang auch der Name uneigentlicher Quintsextaccord gegeben.

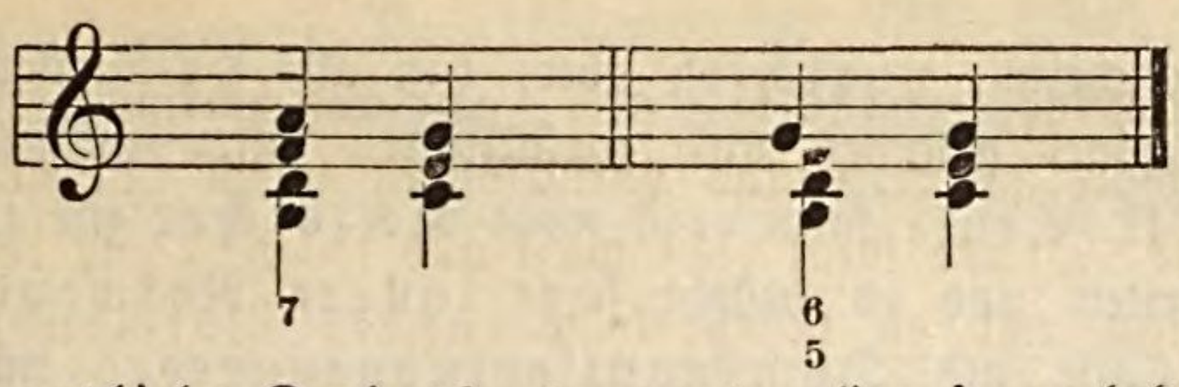
Die **dritte Umkehrung** besteht darin, daß man mit Hinweglassung des Grundtons die Septe des Nonenaccordes zum Baßtone macht und so einen Accord erhält, der die Intervalle eines Terzquartaccordes hat und ebendeswegen uneigentlicher Terzquartsextaccord geheißen wird. Z. B.:



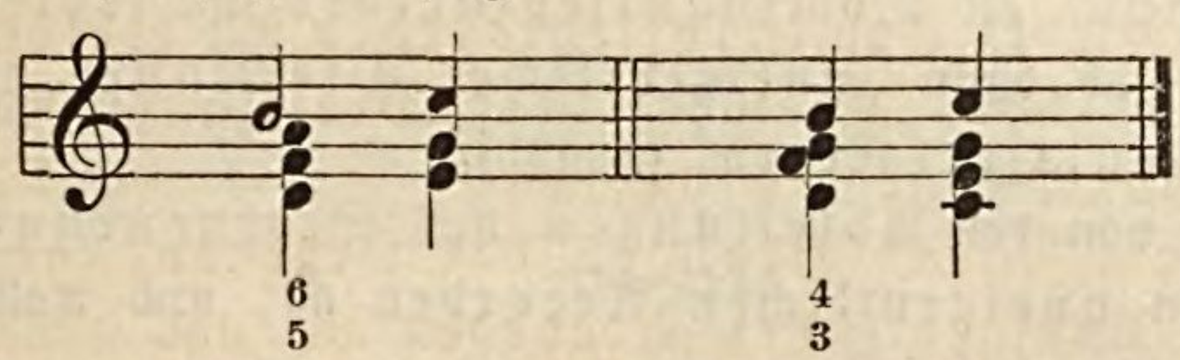

Die **vierte** und letzte **Umkehrung** hat die None im Basse, hat gleiches Intervallenverhältnis mit dem Sekundaccord und den Namen uneigentlicher Sekundaccord. Z. B.:



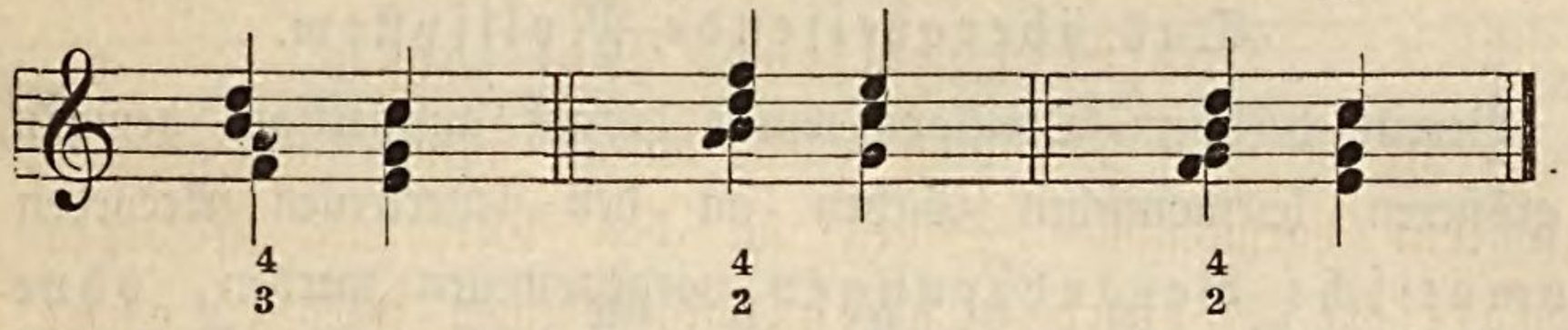

Nach einer solchen Auffassung würde der uneigentliche Septaccord eine ähnliche Behandlung verlangen, wie der Quintsextaccord. Beide haben die Terz des Stammaccords als Baßton. Sie schreiten in der Regel so fort:



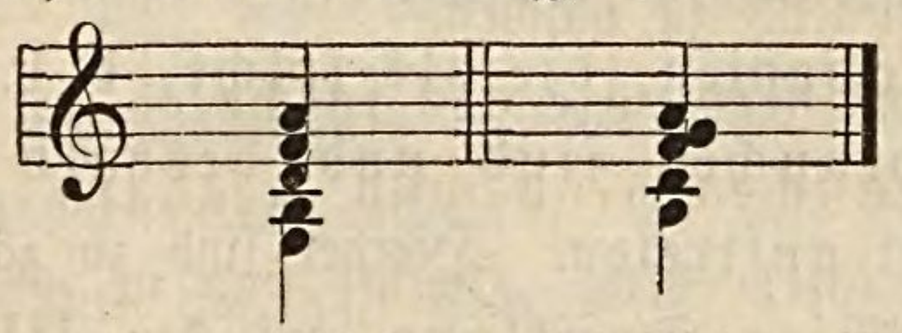

Der uneigentliche Quintsextaccord wäre so zu behandeln, wie der Terzquartsextaccord, weil die Quinte des Stammaccordes bei beiden im Basse liegt. Sie lösen sich, wie folgt:




Der uneigentliche Terzquartseptaccord und auch der uneigentliche Sekundaccord haben die strebenden Intervallentöne des Nonenaccordes, die Septe und None, im Basse. Ihre Führung ist deshalb der des Sekundaccordes ähnlich. Der Baßton schreitet eine Stufe abwärts. Z. B.:




All' diesen uneigentlichen Accorden fehlt der Grundton des Stammaccordes. Nun ist aber gerade der Grundton der wichtigste Teil der Harmonie, und fehlt er, dann ist der ganze Zusammenklang ein anderer geworden. Will man den Grundton in die Oberstimmen versetzen und so einen abgeleiteten Accord bilden, der mit dem Stammaccord dem Inhalte nach eins ist, so ist dies deshalb unthunlich, weil zwei Sekunden neben einander zu liegen kämen und so ein Zusammenklang entstünde, der schlechterdings unangenehm wirken würde. Z. B.:



Daß trotzdem in vielen musikalischen Lehrbüchern Umkehrungen des Septnonenaccordes angenommen und besprochen werden, hat zunächst und hauptsächlich darin seinen Grund, daß dort an dem Satze festgehalten wird, jeder selbständige Septaccord müsse eine Quarte auf- oder eine Quinte abwärts gehen. In der praktischen Musik aber kommt es häufig vor, daß Harmonien und so insbesondere der Septaccord der VII. Stufe in Dur und Moll, eine Stufe aufwärts fortschreiten. Nun wird diese thatsächliche Wahrheit, um nicht mit dem oben genannten Satz in Widerspruch zu kommen, so zu erklären gesucht, daß man uneigentliche Septaccorde 2c. in das Harmoniesystem aufnimmt, und wenn ein Septaccord eine Stufe aufwärts sich auflöst, ihn als die erste Ableitung eines Nonenaccordes, d. i. als „uneigentlichen Septaccord" auffaßt. Richtig ist, daß der fallende Quintschritt als die natürlichste Ver-

bindungsweise erscheint, unrichtig aber, daß alle Harmonienschritte sich auf diese Verbindungsart gründen und zurückführen lassen müssen. Der Septaccord der VII. Stufe kann recht wohl als solcher zur tonischen Harmonie fortschreiten und es besteht keine innere Notwendigkeit, ihn in einem solchen Falle als Dominantseptnonenaccord mit weggelassenem Grundton zu betrachten.

Auch der verminderte Dreiklang der VII. Stufe wird, wenn er zur I. Stufe fortschreitet, als Dominantseptaccord mit fehlendem Grundton angesehen und dann „uneigentlicher Dreiklang, uneigentlicher Sext- und Quartsextaccord" genannt.

Wir sehen von den Ableitungen des Septnonenaccordes, überhaupt von allen uneigentlichen Accorden ab, und wollen uns deshalb nicht eingehender damit befassen.

## § 19.

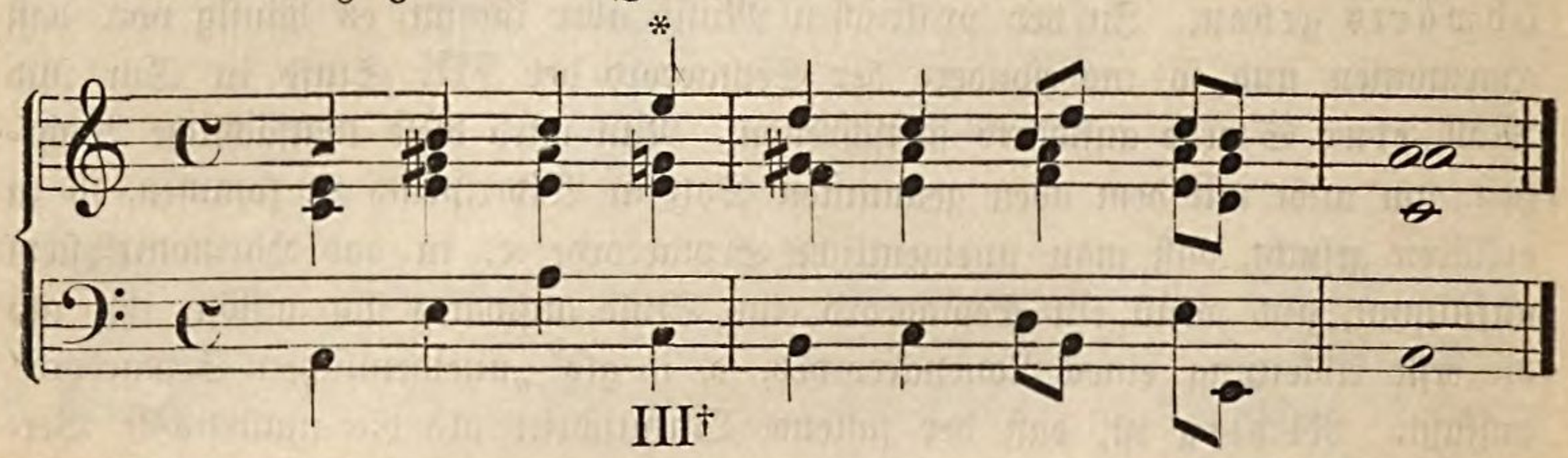
## Die Modifikation oder Alteration und der Querstand.

### Das übergreifende Mollsystem.

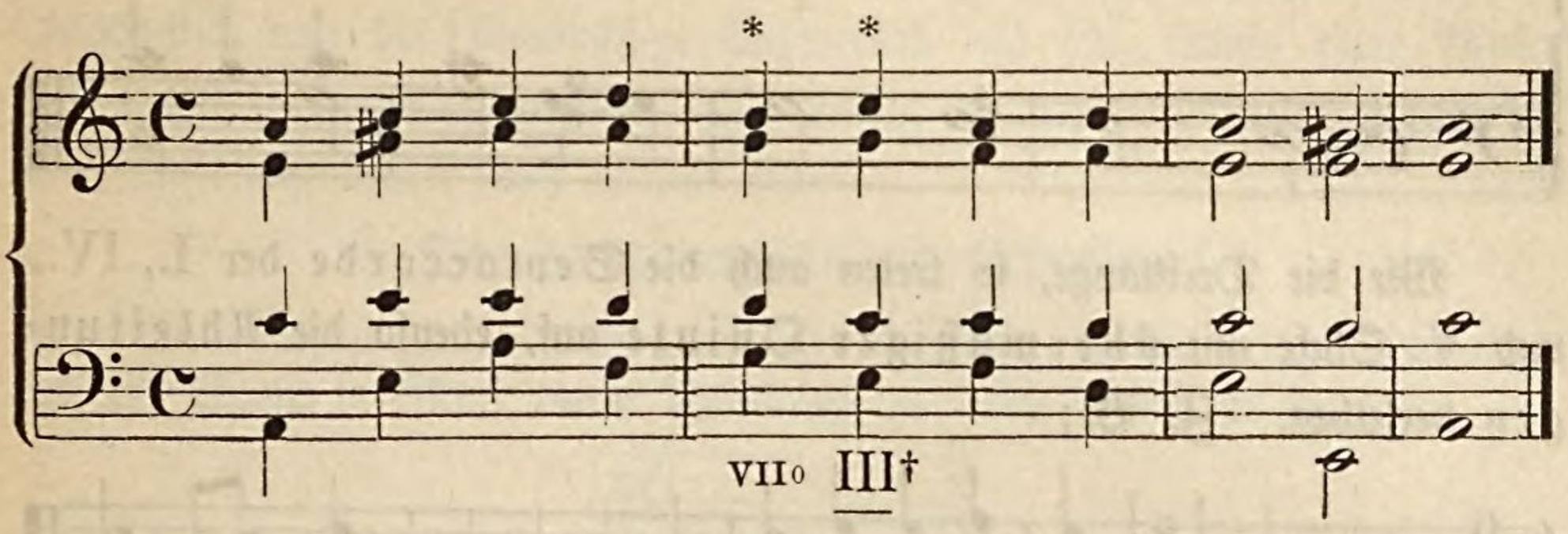
Bereits bei dem Dreiklang wurde darauf aufmerksam gemacht, daß in größeren harmonischen Sätzen an den leitertreuen Accorden öfter chromatische Veränderungen vorgenommen werden, ohne daß eine solche Umbildung einzelner Harmonien ein Verlassen der Tonart zur Folge haben müßte. Die Gründe für die chromatische Veränderung eines Accordes können verschiedene sein. Es kann die Stimmenführung sie wünschenswert erscheinen lassen, oder es kann eine innigere Accord-Verbindung durch sie erzielt werden wollen, oder sie kann auch darauf berechnet sein, eine Stelle für den Hörer besonders auffallend zu machen.

I. Grundharmonien, die als solche, d. h. nicht modifiziert nur selten zu brauchen sind und deshalb gewöhnlich chromatisch verändert auftreten. Hierher sind zu zählen:

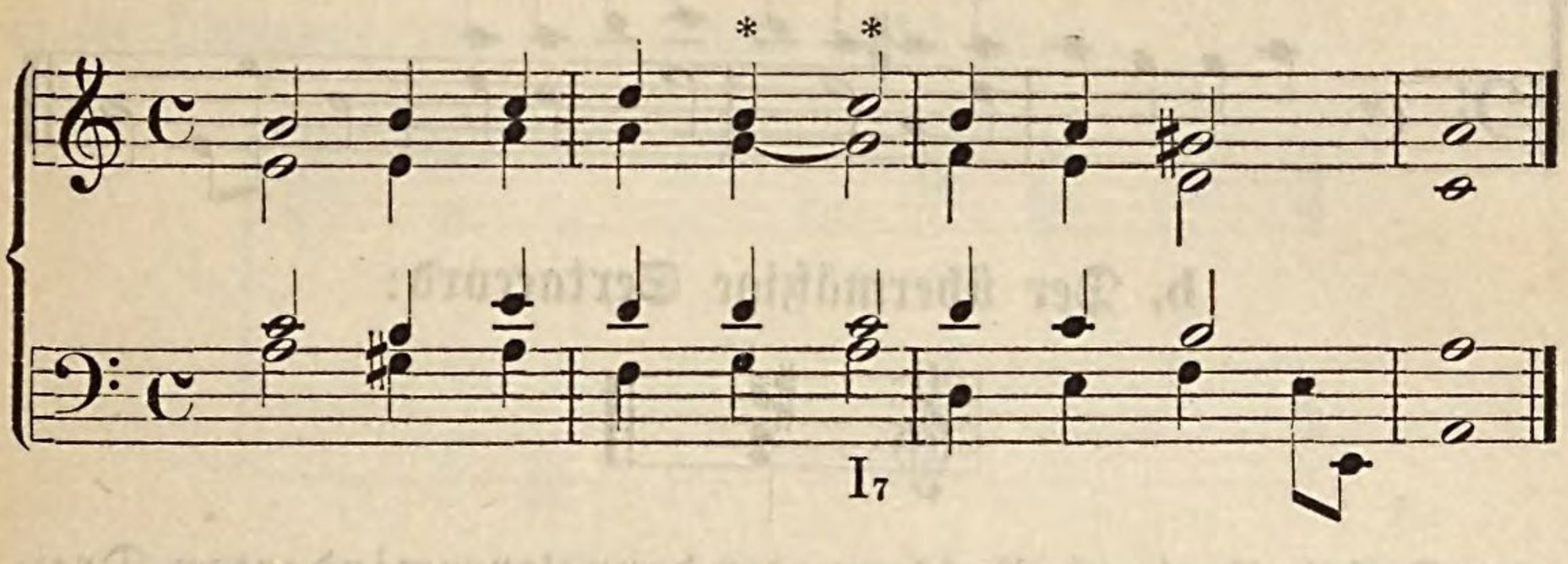
1. Der übermäßige Dreiklang auf der III. Stufe des Mollgeschlechtes. Er wird sehr häufig durch Erniedrigung seiner übermäßigen Quinte zu einem harten Dreiklang umgestaltet und so in Anwendung gebracht. Z. B.:



2. Der verminderte Dreiklang der VII. Stufe in Moll, wenn er zur III. Stufe fortschreitet. Der Baßton wird dann um ½ Ton erniedrigt, wodurch der Dreiklang zu einem harten wird. Z. B.:



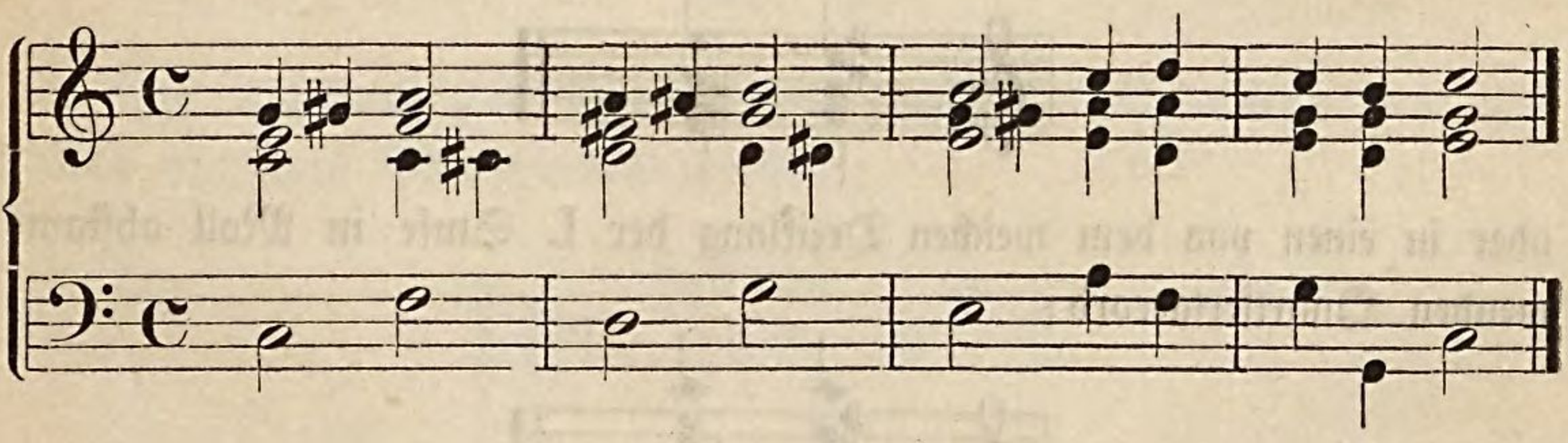

3. Der Septaccord der I. Stufe in Moll. Seine große Septe wird zur kleinen erniedrigt. Z. B.:



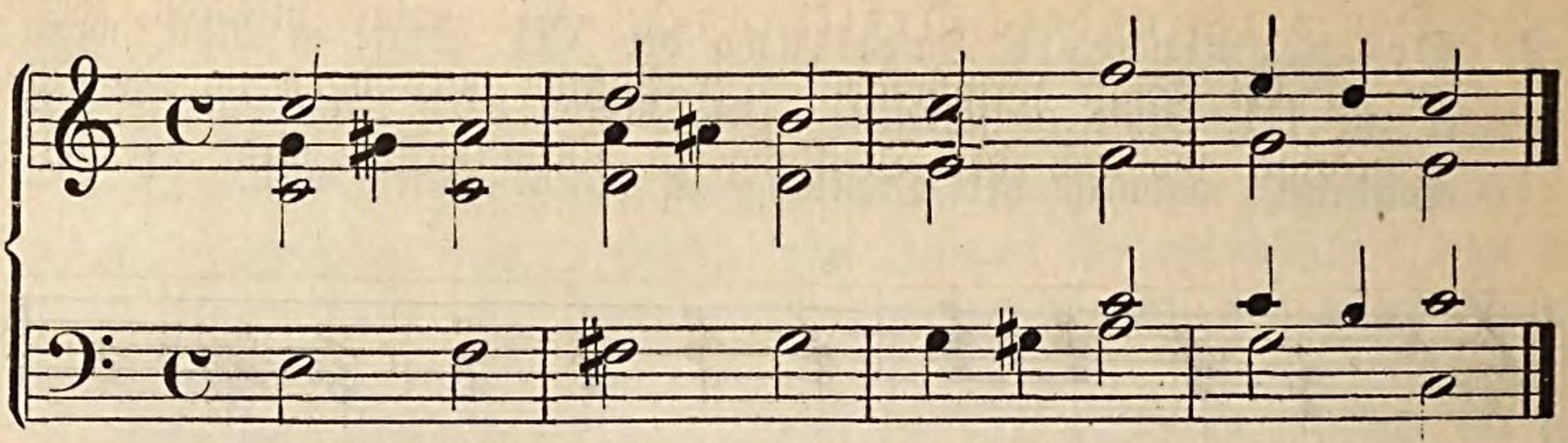

II. Modifizierte Accorde, die durch Veränderung auch der gebräuchlichsten Grundharmonien gewonnen werden.

## a. Der übermäßige Dreiklang.

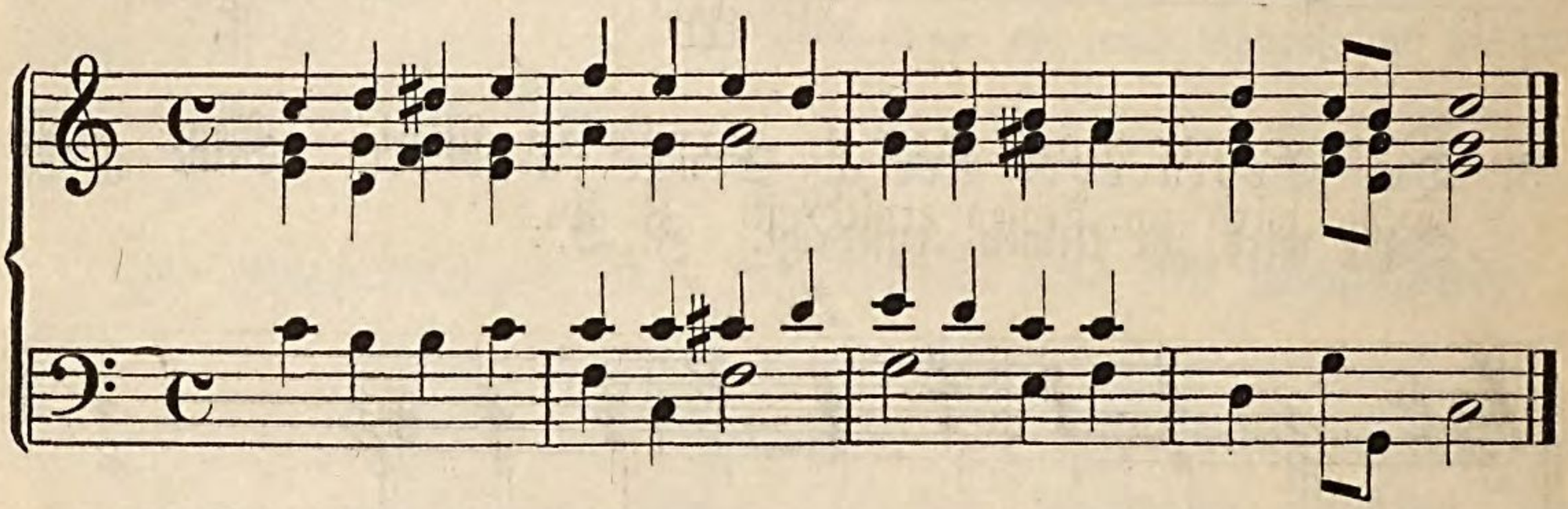
Er ist einer der wichtigsten Accorde, die durch chromatische Veränderung der Grundharmonien entstehen. Er tritt gewöhnlich als I., IV. oder V. Stufe in Dur auf und zwar meist durchgehend auf einem leichten Taktteile. Z. B.:



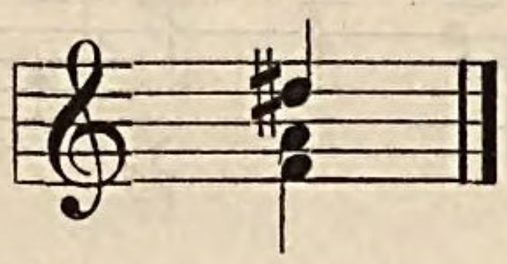
Auch die Umkehrungen des übermäßigen Dreiklanges kommen vor. Z. B.:



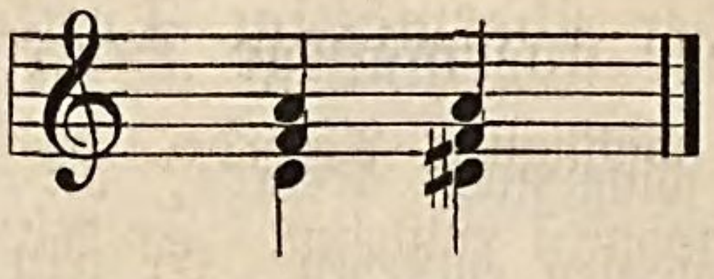
Wie die Dreiklänge, so treten auch die Septaccorde der I., IV., und V. Stufe mit übermäßiger Quinte auf, ebenso die Ableitungen derselben. Z. B.:



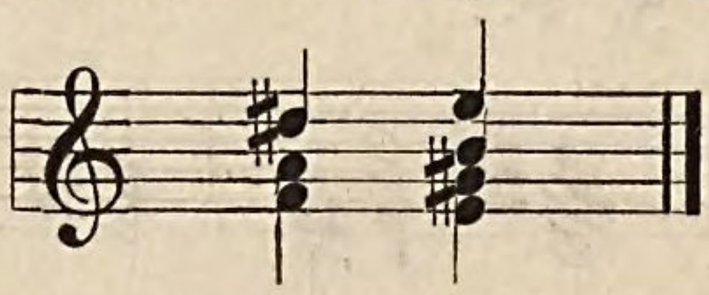
## b. Der übermäßige Sextaccord:



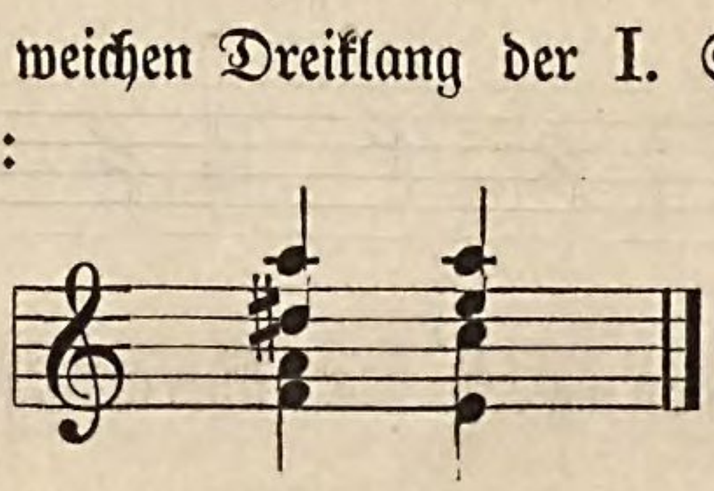
Derselbe ist die erste Umkehrung des doppeltverminderten Dreiklangs, der entsteht, wenn man den Grundton eines weichen Dreiklangs um einen halben Ton erhöht:



Die Auflösung des übermäßigen Sextaccordes erfolgt entweder in einen harten Dreiklang, den der V. Stufe in Moll,



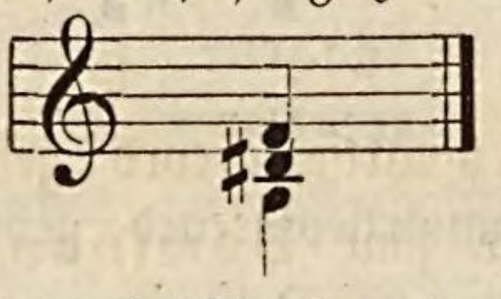
oder in einen von dem weichen Dreiklang der I. Stufe in Moll abstammenden Quartsextaccord:



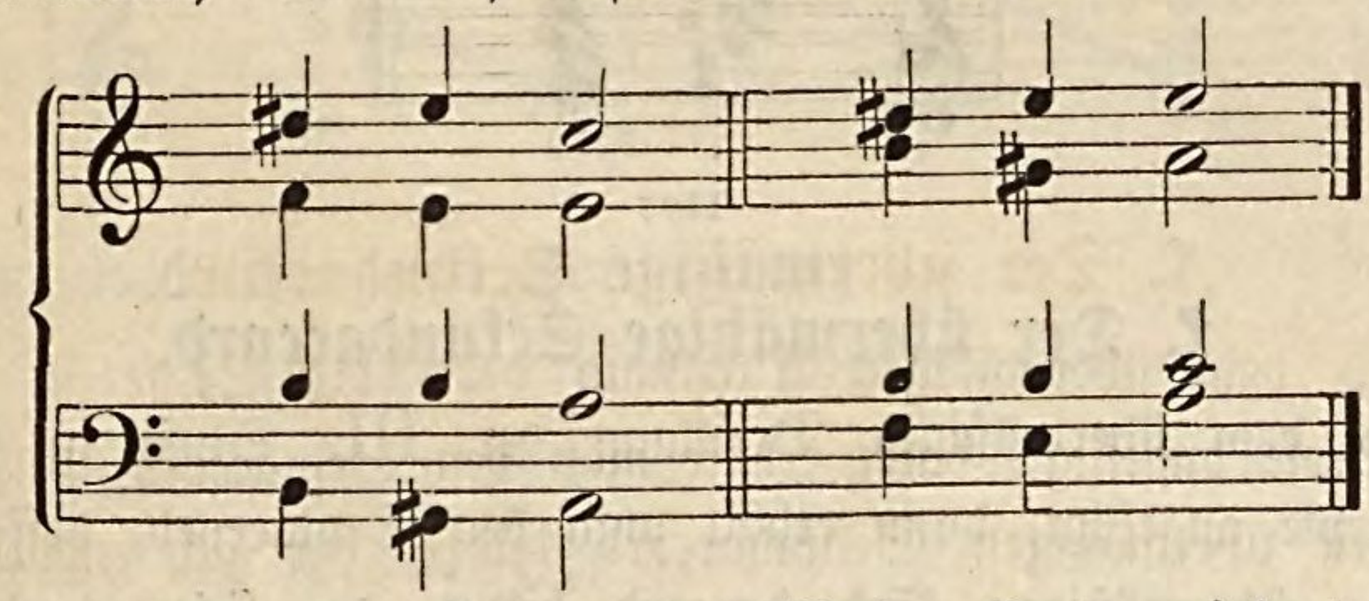
Der obere Ton der übermäßigen Sexte (dis) strebt aufwärts, der untere abwärts. Bei der Terz (a) tritt das Streben nach einer bestimmten Richtung nicht hervor. Sie kann deshalb zur Verdoppelung benutzt werden. Gewöhnlich tritt der übermäßige Sextaccord als IV. Stufe einer Molltonart auf. Der Accord f, a, dis würde demnach A-Moll angehören. Die Auflösung deutet auch darauf hin.

## c. Der hartverminderte Dreiklang.

Man erhält ihn, wenn man die Terz des verminderten Dreiklangs der II. Stufe in Moll durch Erhöhung zu einer großen macht:



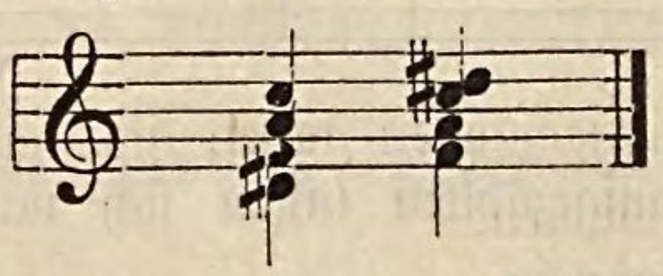
Seine Auflösung erfolgt wie die des doppeltverminderten Dreiklangs in die Dominante, oder durch dieselbe in die Tonika.



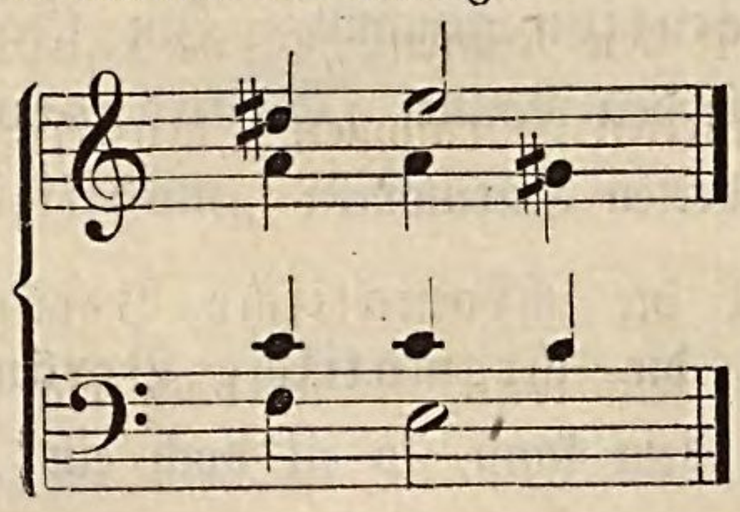
In der Form des Sextaccordes ist der hartverminderte Dreiklang nicht verwendbar.

## d. Der übermäßige Quintsextaccord.

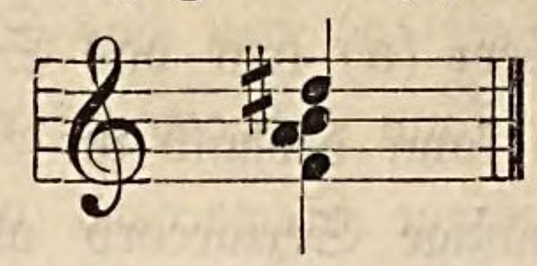
Wird der doppeltverminderte Dreiklang durch Hinzunahme einer leitertreuen Septe zu einem Septaccord erweitert, dann hat man den Stammaccord des übermäßigen Quintsextaccordes:



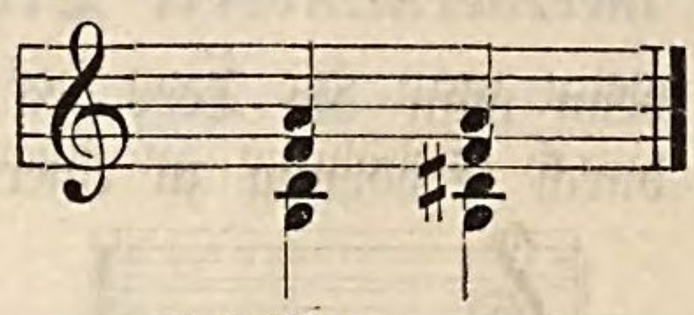
Die Auflösung des letzteren geht durch den Quartsextaccord der Tonika nach dem Oberdominant-Dreiklang:



## e. Der übermäßige Terzquartsextaccord:

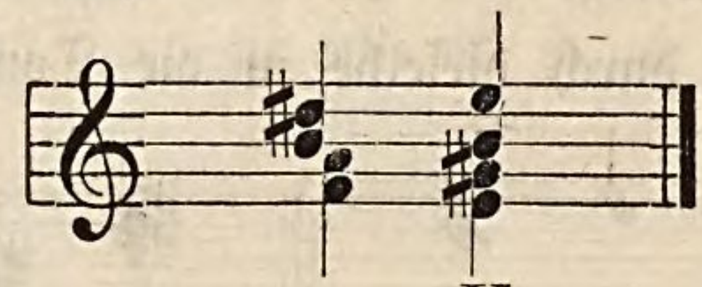


Derselbe stammt von dem Septaccord der II. Stufe in Moll, dessen Terz vielfach erhöht wird und der dann gewöhnlich in der Form der 2. Umkehrung auftritt:



a: II07

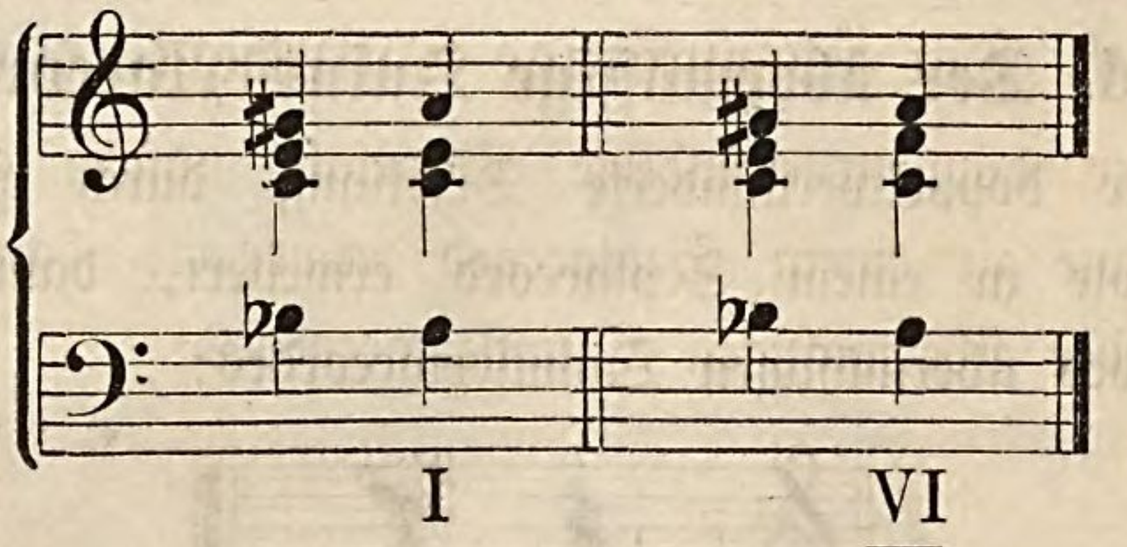
Der übermäßige Terzquartseptaccord geht in der Regel kadenzmäßig eine Quinte abwärts zum Dominantdreiklang fort:



II07 V

## f. Der übermäßige Sekundaccord.

Wird dem übermäßigen Dreiklang der III. Stufe in Moll eine kleine Septe angefügt, dann erhält man den Septaccord, dessen 3. Umkehrung den übermäßigen Sekundaccord bildet, der sich entweder in den Dreiklang der I. oder der VI. Stufe auflöst:




Außer den hier aufgezählten lassen sich natürlich auch noch andere Modifikationsaccorde gewinnen.

Jede chromatische Veränderung eines Accordes wird Modifikation oder Alteration genannt. Im Gegensatz zu den leitertreuen Harmonien, die den Namen „Grundharmonien" haben, heißen alle chromatisch veränderten Harmonien „modifizierte oder alterierte Accorde".

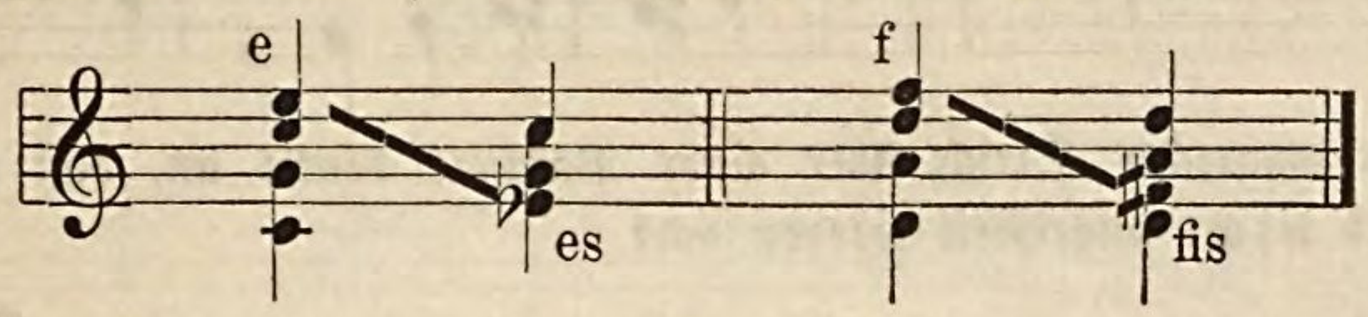
So wirkungsvoll die chromatische Veränderung einer Harmonie hin und wieder sein kann, so ist doch ein „Zuviel" hierin sorg-

fältig zu vermeiden. Deshalb wende man chromatische Veränderungen *sparsam*, also nur dann an, wenn sie als *geboten* erscheinen!

Für die Fortführung chromatisch veränderter Accord-Töne läßt sich im *allgemeinen* folgende Regel aufstellen:

*Chromatisch erhöhte Töne wollen aufwärts geführt sein, chromatisch erniedrigte Töne abwärts.*

Auf einen Fehler, der bei Anwendung alterierter Accorde sehr leicht entstehen kann, soll hier noch besonders aufmerksam gemacht werden. Tritt *nämlich unmittelbar aufeinander, in zwei verschiedenen Stimmen eine Tonstufe das eine Mal leitertreu, das andere Mal chromatisch verändert auf*, so entstehen Fortschreitungen, die etwas Herbes an sich haben und ebendeshalb zu den Fehlern gegen den reinen Satz gezählt werden. Z. B.:




Man nennt eine solche Fortschreitung

**Querstand** (relatio non harmonica).

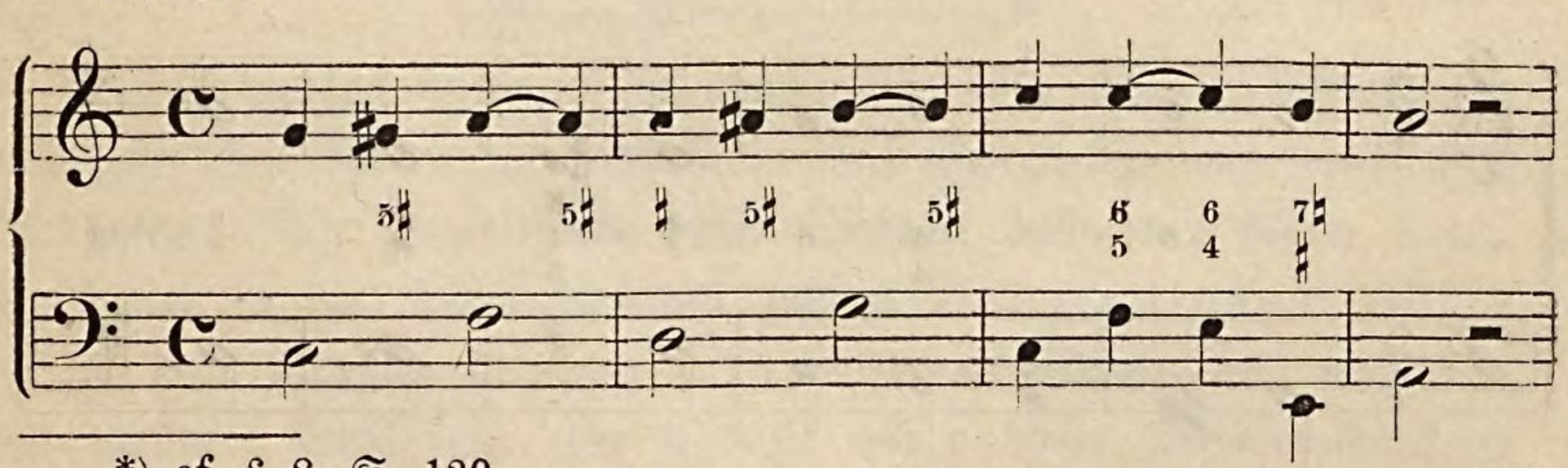
Der unharmonische Querstand, wie man ihn auch nennt, wird vermieden, wenn ein chromatisch veränderter Ton stets der Stimme zugeteilt wird, in der dieselbe Tonstufe unmittelbar vorher leitertreu aufgetreten ist. Ist der zu verändernde Ton doppelt vorhanden, so kann nur der eine chromatisiert werden. *)

Übrigens wirken nicht alle Querstände unangenehm, und in vielen Fällen wird man von dem Verbot derselben absehen können.

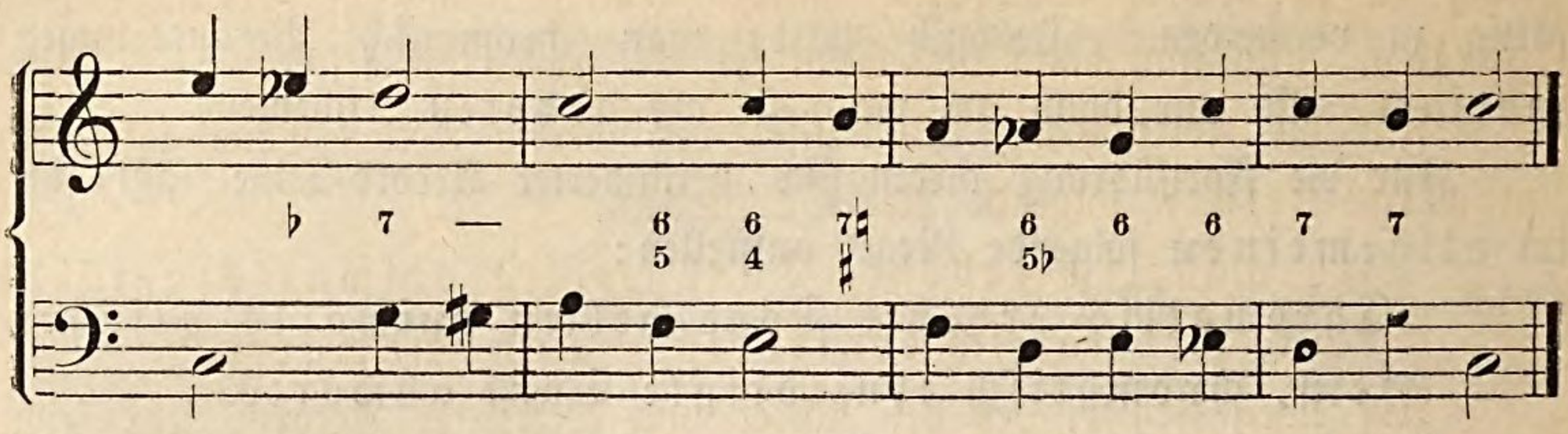
Aufgaben:

1. Nachstehende Beispiele sind vierstimmig einzuspielen, niederzuschreiben und zu transponieren!
2. Welche Grundharmonien treten in denselben modifiziert auf?

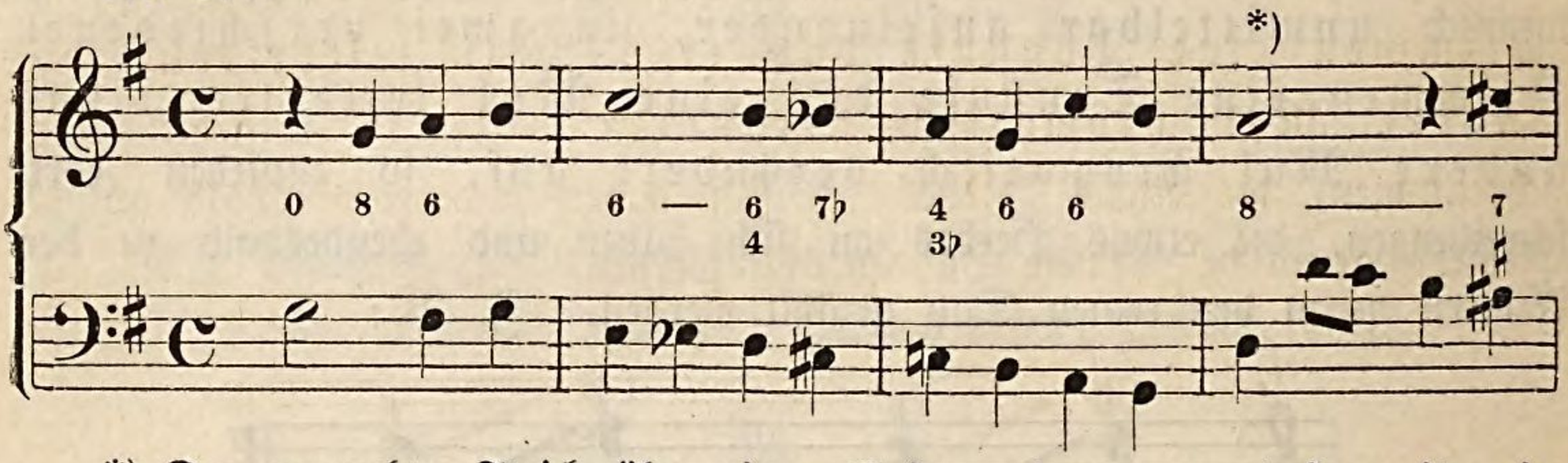
Nr. 240.



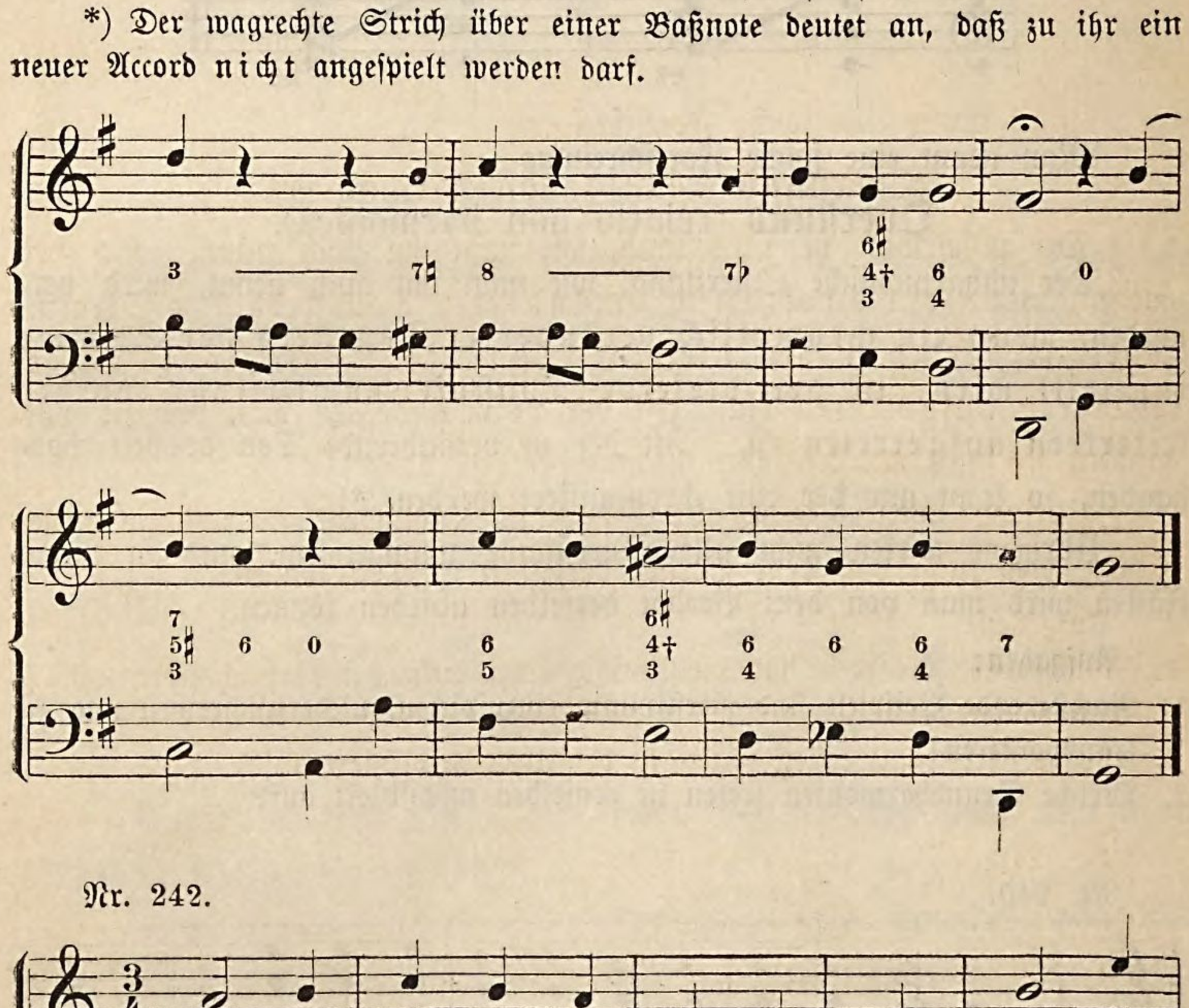

*) cf. § 8, S. 129.



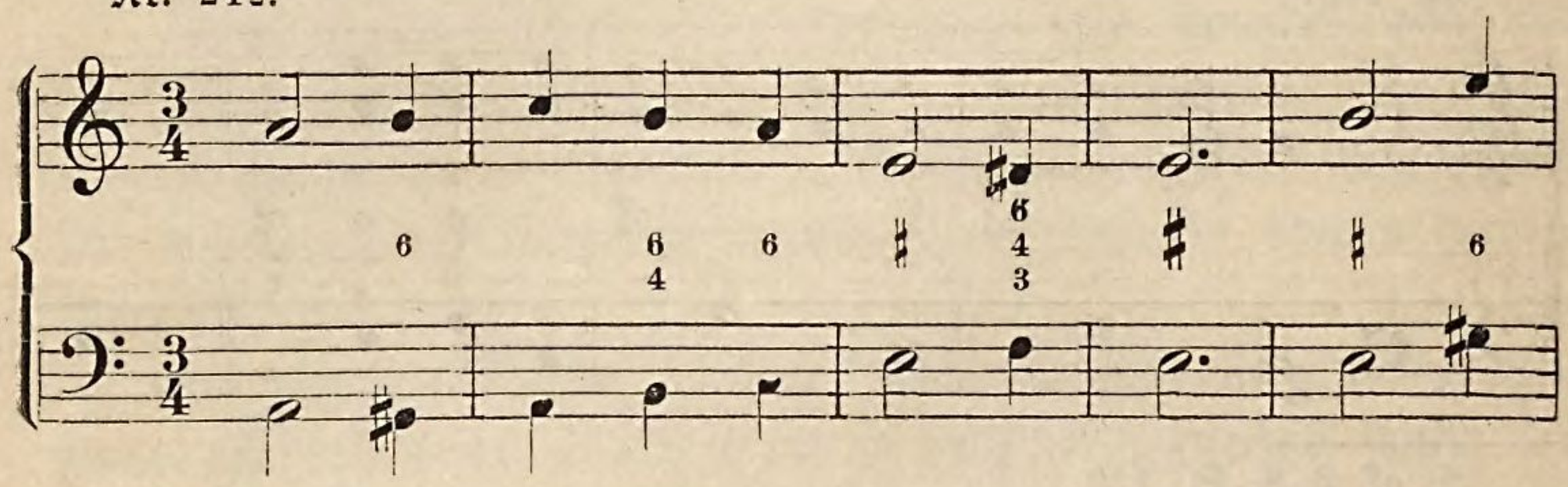
Nr. 241.

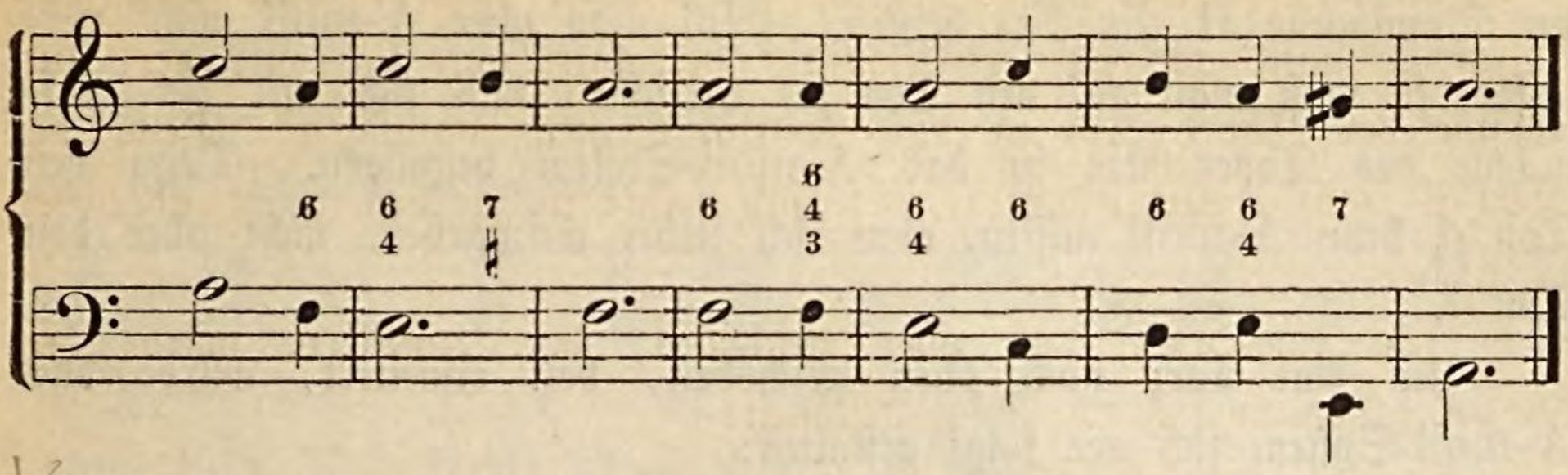


*) Der wagrechte Strich über einer Baßnote deutet an, daß zu ihr ein neuer Accord nicht angespielt werden darf.



Nr. 242.



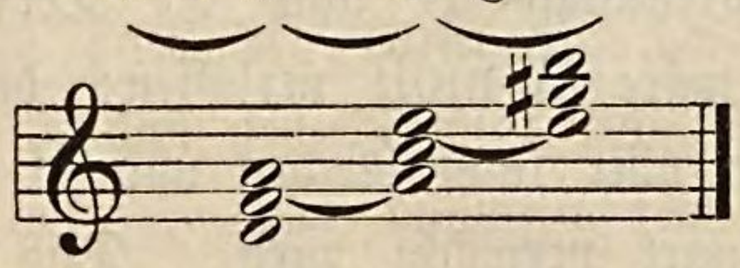



## Das übergreifende Mollsystem.

Die Entstehung der unter II a—f aufgezählten übermäßigen Accorde läßt sich nach dem Vorgang Moritz Hauptmanns auf folgende Weise erklären:

Im Centrum der Molltonart steht der Molldreiklang der Tonika; an ihn schließt sich nach oben der Durdreiklang der Dominante, nach unten der Molldreiklang der Unterdominante:

D f A c E gis H

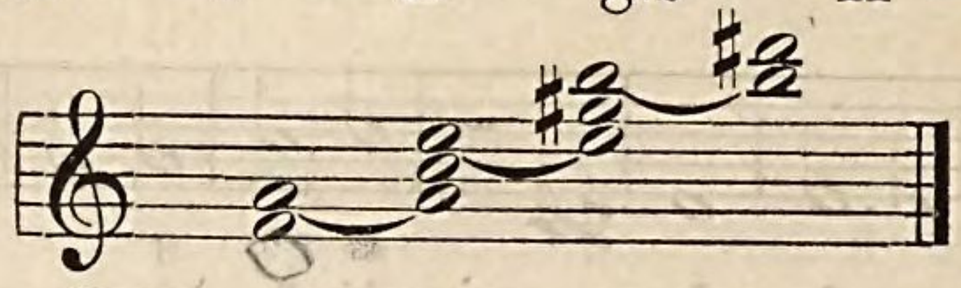


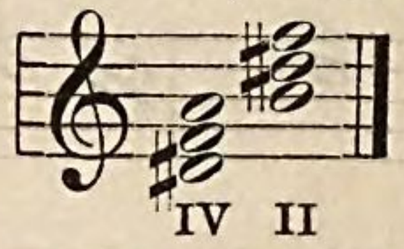
In diesen drei Accorden sind bekanntlich alle Töne der Moll-Leiter enthalten. Sie bilden eben deshalb in ihrer Vereinigung das harmonische Mollsystem. Eine Erweiterung dieses Systems nach oben könnte naturgemäß nur in der Anreihung eines zweiten Durdreiklangs bestehen, der zu dem Dominantdreiklang in demselben Verhältnis steht wie dieser zum tonischen Dreiklang. In A-moll würde dieser Dominantdreiklang

der Dominante H dis Fis heißen. Will man aber A-moll nicht verlassen, so muß man auf den Ton fis verzichten und sich mit der Aufnahme des Tones dis in das A-moll-System begnügen. Denn den Ton d kann A-moll missen, ohne sich selber aufzugeben, nicht aber den Ton f.

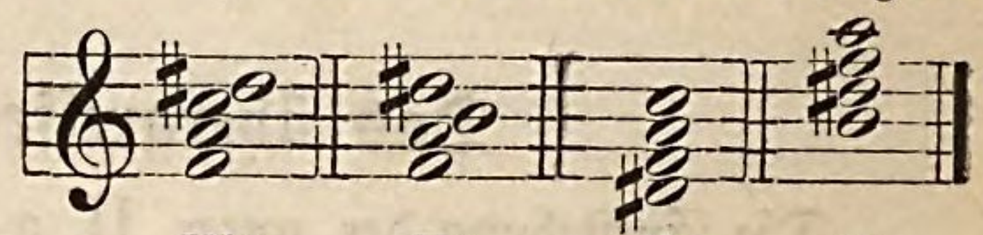
Um eine Terz nach oben geschoben, bez. erweitert, würde das A-moll-System sich wie folgt gestalten:

| f — A — c — E — gis — H — dis |



An den beiden Enden des Systems sind nun unvollständige Dreiklänge. Nimmt man zur Vervollständigung dieser beiden Dreiklänge das dis von oben nach unten und das f von unten nach oben, dann erhält man den doppeltverminderten und den hartverminderten Dreiklang: dis | f — A u. H — dis | f =  (cf. II b u. c).

IV II

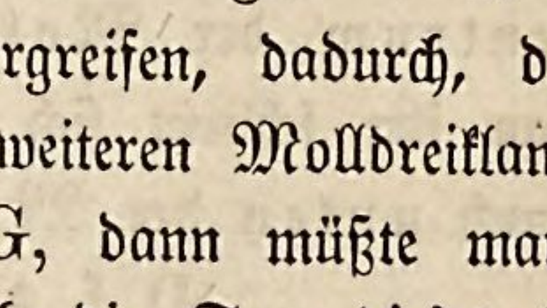
Erweitert man diese beiden Dreiklänge zu Septaccorden: dis | f — A — c und H — dis | f — A, dann hat man die Grundformen des übermäßigen Quintsextaccordes (II d) und des übermäßigen Terzquartsextaccordes (II e) = 

IV7 II7 IV7 II7

Ließe man das Mollsystem

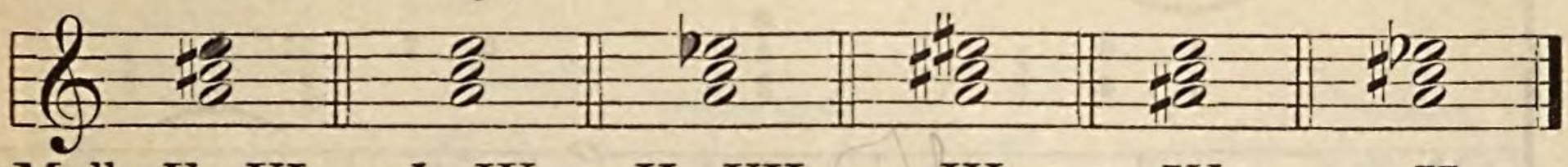
D — f — A — c — E — gis — H

nach der Seite der Unterdominante übergreifen, dadurch, daß man dem Molldreiklang der Unterdominante einen weiteren Molldreiklang anreiht, in A-moll den Dreiklang D — b — G, dann müßte man außer der Quinte des Dominantdreiklangs H auch die Terz dieses Accordes gis aufgeben, und damit wäre A-moll verlassen; denn gis ist für diese Tonart unentbehrlich. b aber kann bleiben und H kann fehlen, ohne daß der Charakter der Tonart verwischt wird. Das A-moll-System hat dann folgende Gestalt: | b — D — f — A — c — E — gis |.

Den Ton b zu gis gesetzt: c — E — gis | b gibt die Stammform des übermäßigen Sekundaccordes:  (II f).

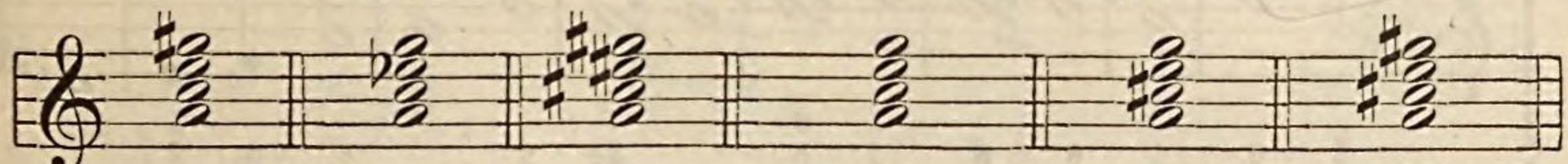
III7 III7

Durch die Erweiterung des Moll-Systems steigert sich die Zahl der Dreiklänge auf 6, die der Septaccorde auf 11. Die sechs Dreiklänge auf dem Tone a dargestellt:

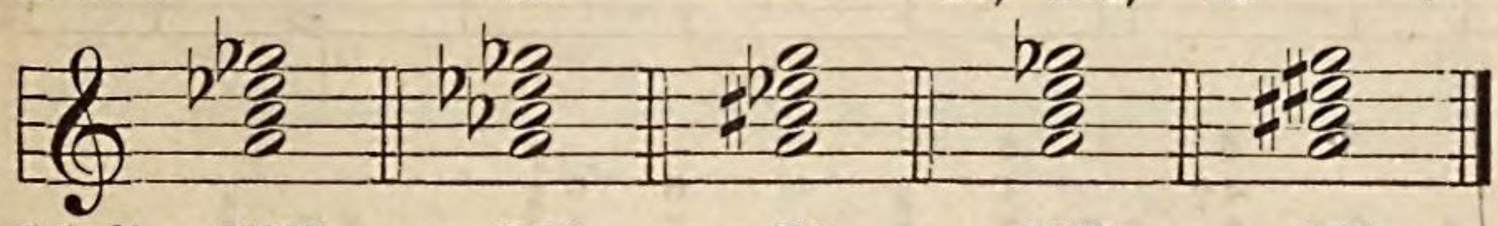


Moll: V, VI — I, IV — II, VII — III — IV — II
Dur: I, IV, V — II, III, VI — VII — — —

Die elf Septaccorde auf dem Tone a dargestellt:



Moll: I — II — III — IV — V — VI
Dur: — VII — II, III, VI — V — I, IV



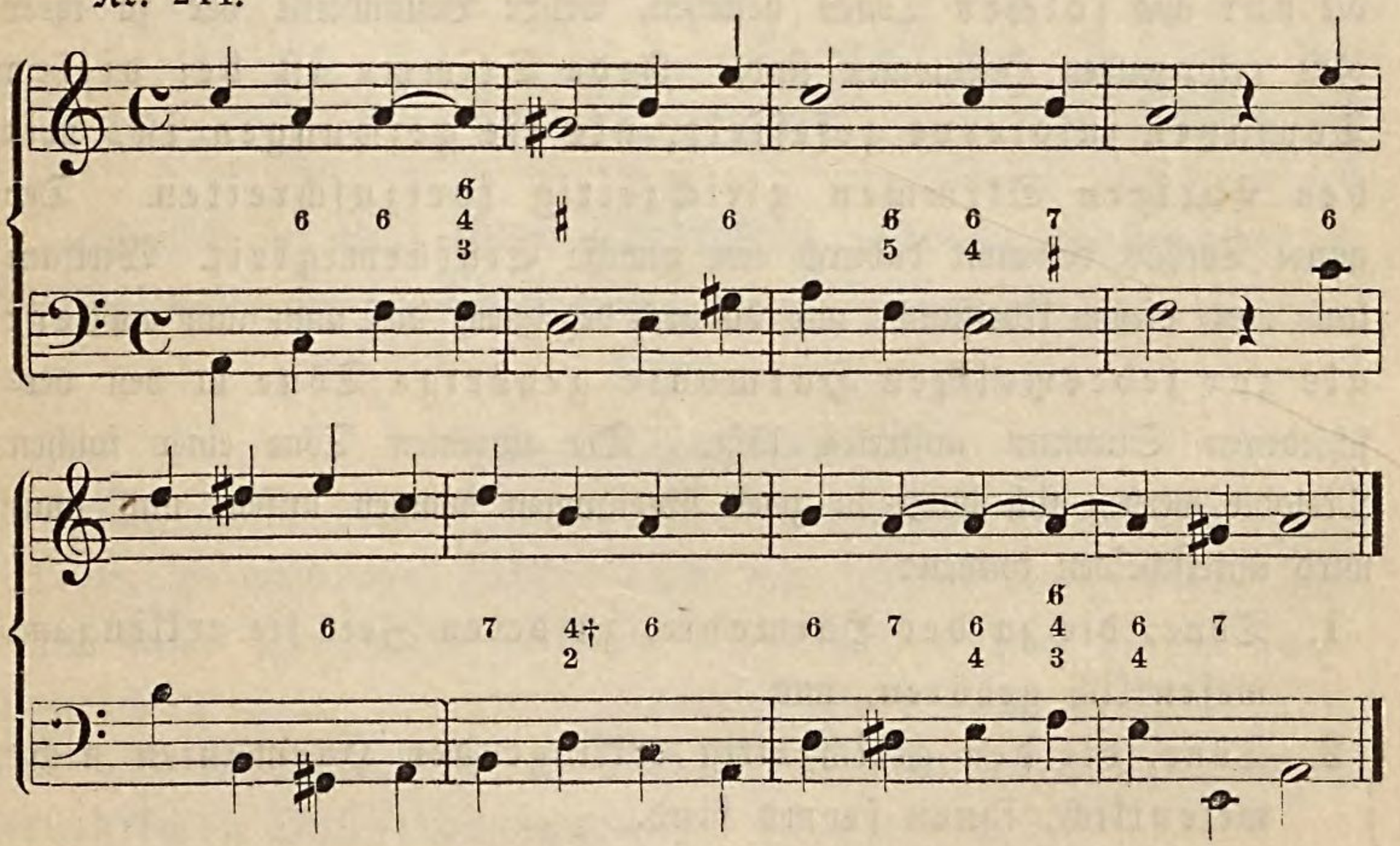
Moll: VII — IV — II — VII — III
Dur: — — — — —

Eine weitergehende Erweiterung des Mollsystems würde noch eine größere Anzahl von Septaccorden an die Hand geben.

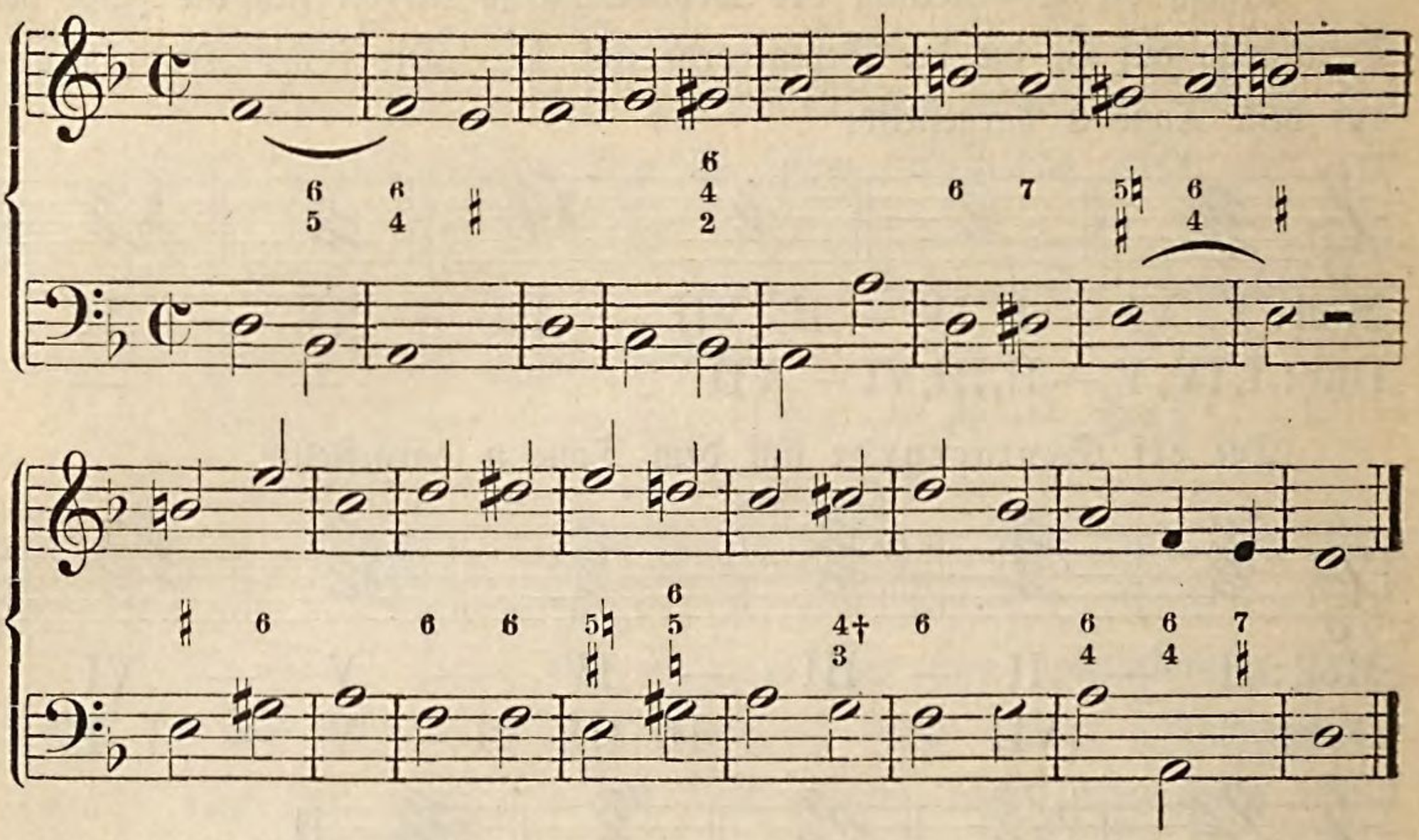
Aufgaben:

1. Welchen Tonarten gehören die oben dargestellten 6 Dreiklänge und 11 Septaccorde an?
2. Welche Accorde des übergreifenden Mollsystems kommen in nachstehenden Beispielen vor; welche Harmonien gehen ihnen voraus, welche lösen sie auf?

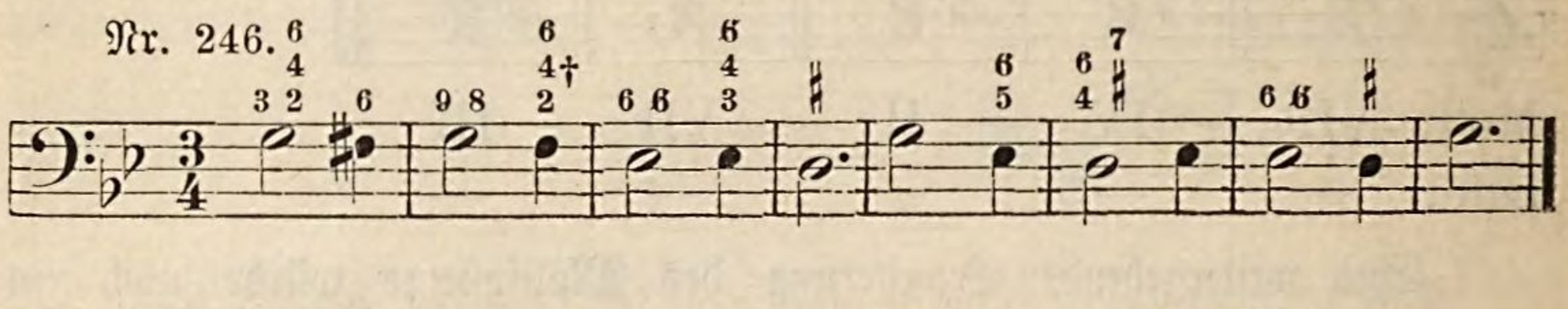
Nr. 244.



Nr. 245.



Nr. 246.



## Nebentöne oder harmoniefremde Töne.

### § 20.

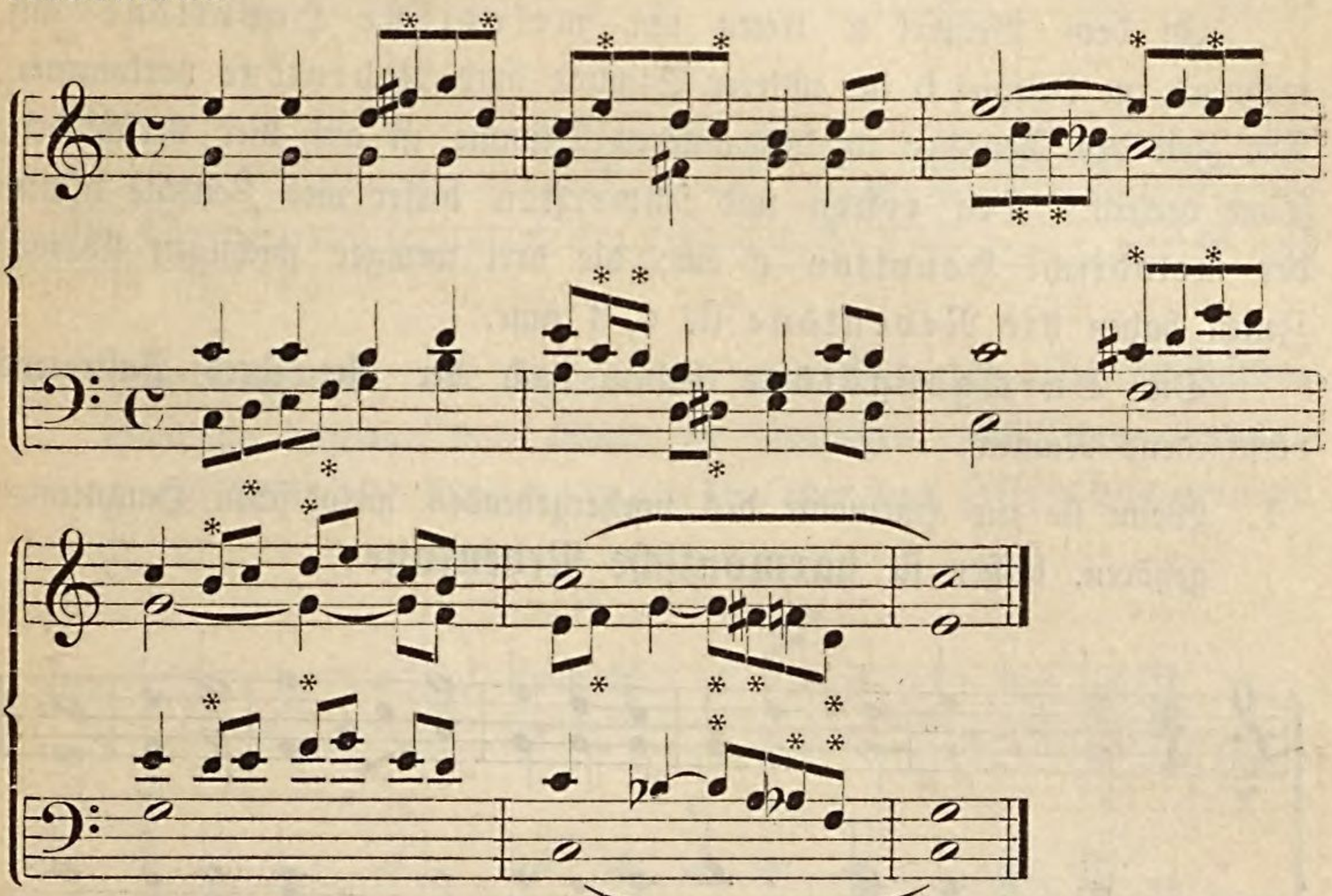
### Begriff.

Zerlegen wir die harmonischen Sätze, die wir bis jetzt gebildet und kennen gelernt haben, in ihre einzelnen Stimmen, so erhalten wir Melodien, die nur aus solchen Tönen bestehen, welche Bestandteile der zu ihrer Zeit erklingenden Harmonien sind. Jede Stimme ist bei diesen Tonsätzen insoferne gefesselt, als sie gezwungen ist, mit den übrigen Stimmen gleichzeitig fortzuschreiten. Der ganze Tonsatz bekommt dadurch eine gewisse Einförmigkeit. Wirksam kann man diesem Übelstande nur dadurch begegnen, daß man auch andere als zur jedesmaligen Harmonie gehörige Töne in den verschiedenen Stimmen auftreten läßt. Die einzelnen Töne einer solchen Melodie werden sich dann in zwei Abteilungen bringen lassen, und man wird unterscheiden können:

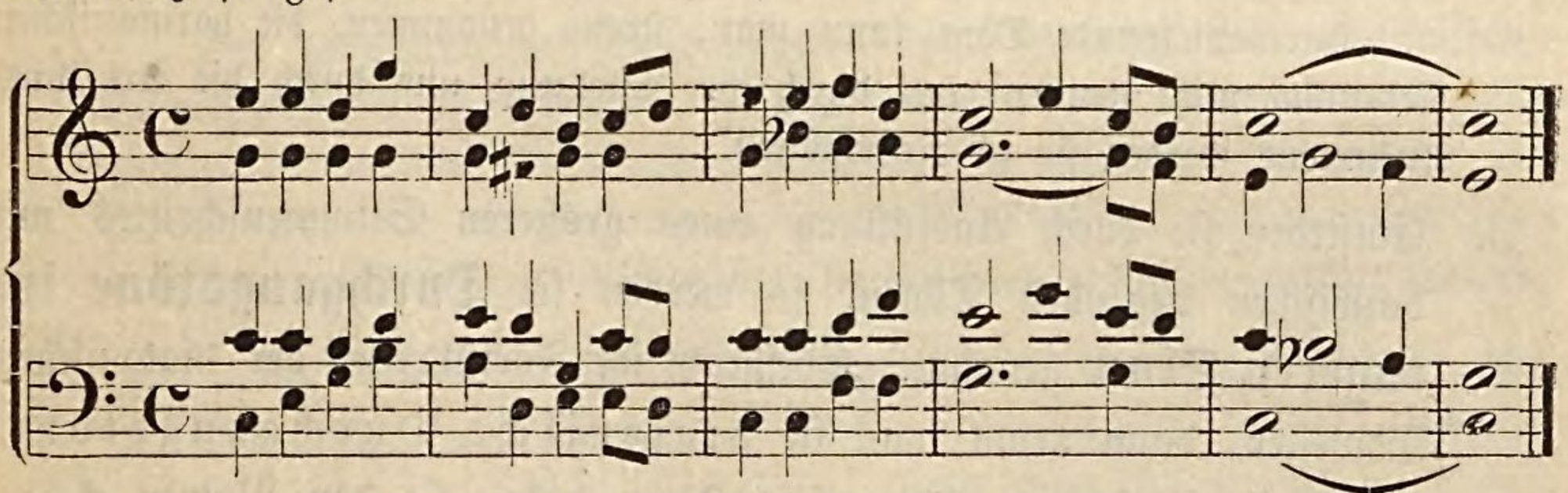
1. Töne, die zu der Harmonie, zu deren Zeit sie erklingen, wesentlich gehören, und
2. Töne, die den gleichzeitig erklingenden Harmonien nicht wesentlich, ihnen fremd sind.

Erstere haben den Namen melodische Haupttöne oder Harmonietöne, letztere heißen Nebentöne oder harmoniefremde Töne.

In nachstehendem Beispiele sind die mit * bezeichneten Töne Nebentöne.



Mit Hinweglassung der harmoniefremden Töne würde sich der Satz so gestalten:

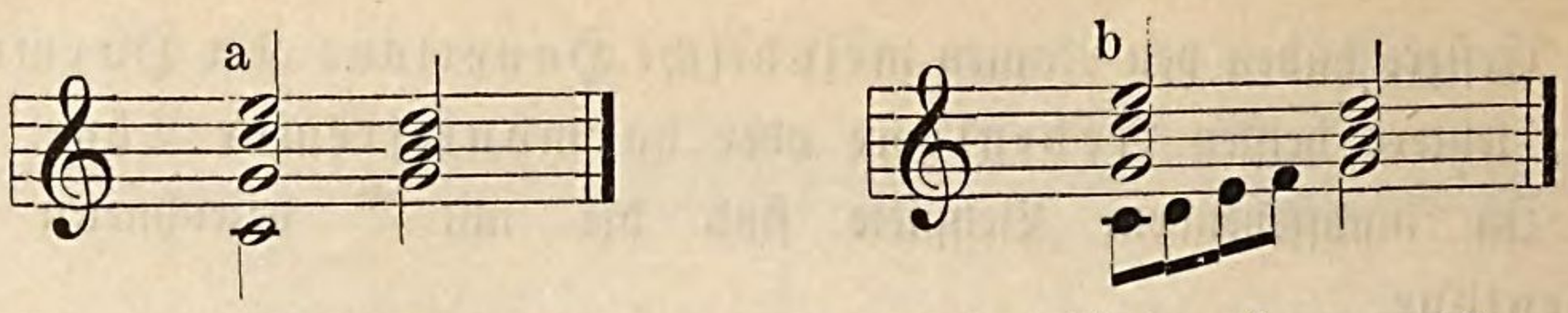


Je nach der **Zeit ihres Eintrittes** werden die Nebentöne in **Durchgangs-** und in **Wechseltöne** eingeteilt.

## § 21.

## Durchgangstöne.

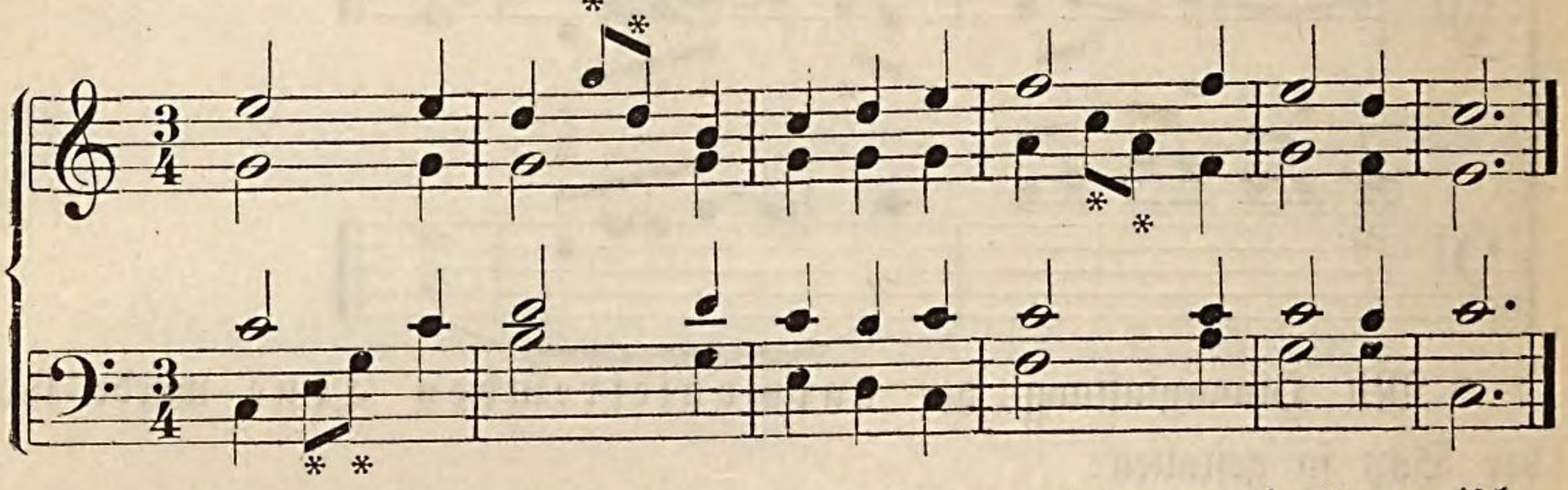
Alle Nebentöne, die auf eine untergeordnete Taktzeit fallen, die nicht mit, sondern nach dem Eintritt der Harmonie auftreten, heißen Durchgangstöne. Sie gehen von einem harmonischen Ton aus und schreiten zu einem solchen fort. Die Zeit, während welcher sie erscheinen, ist dem vorhergehenden melodischen Hauptton genommen. Z. B.:




In dem Beispiel a treten nur melodische Haupttöne auf, während im Beispiel b der unteren Stimme auch Nebentöne vorkommen. Die Zeit des Tones c in der unteren Stimme ist auf vier verschiedene Töne verteilt. Den ersten und schwersten dieser vier Zeitteile nimmt der melodische Hauptton c ein; die drei weniger wichtigen übrigen Zeiten haben die Nebentöne d, e, f inne.

Die Durchgangstöne haben nach der Art ihres Auftretens verschiedene Namen:

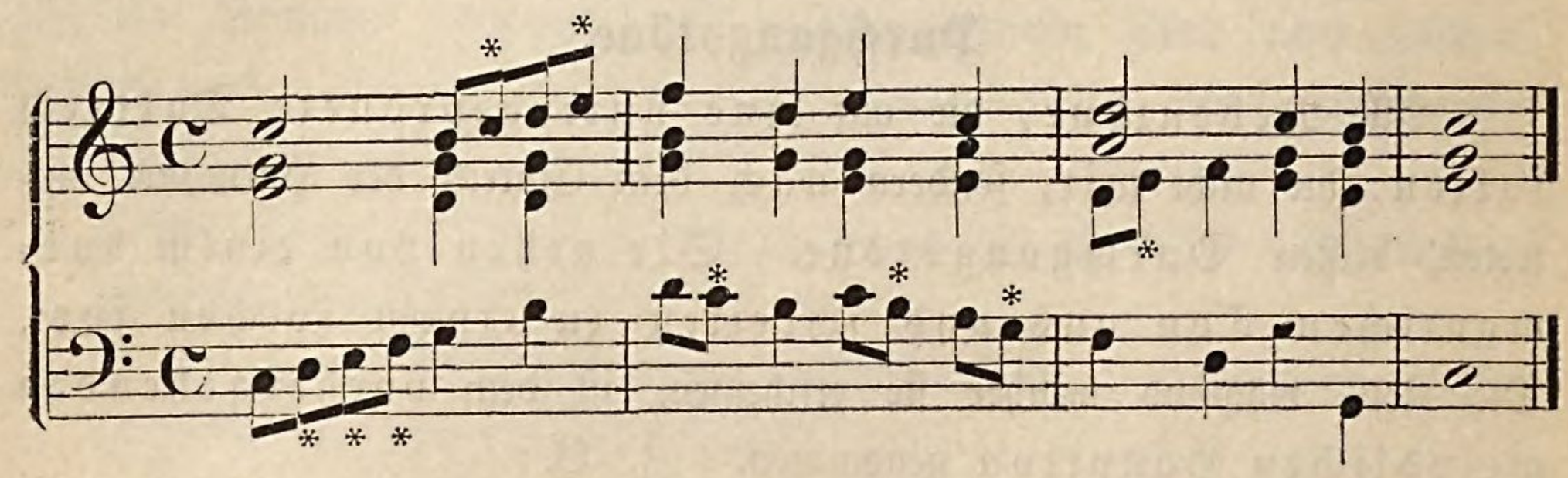
1. Wenn sie zur Harmonie des vorhergehenden melodischen Haupttones gehören, heißen sie **harmonische Nebentöne:**



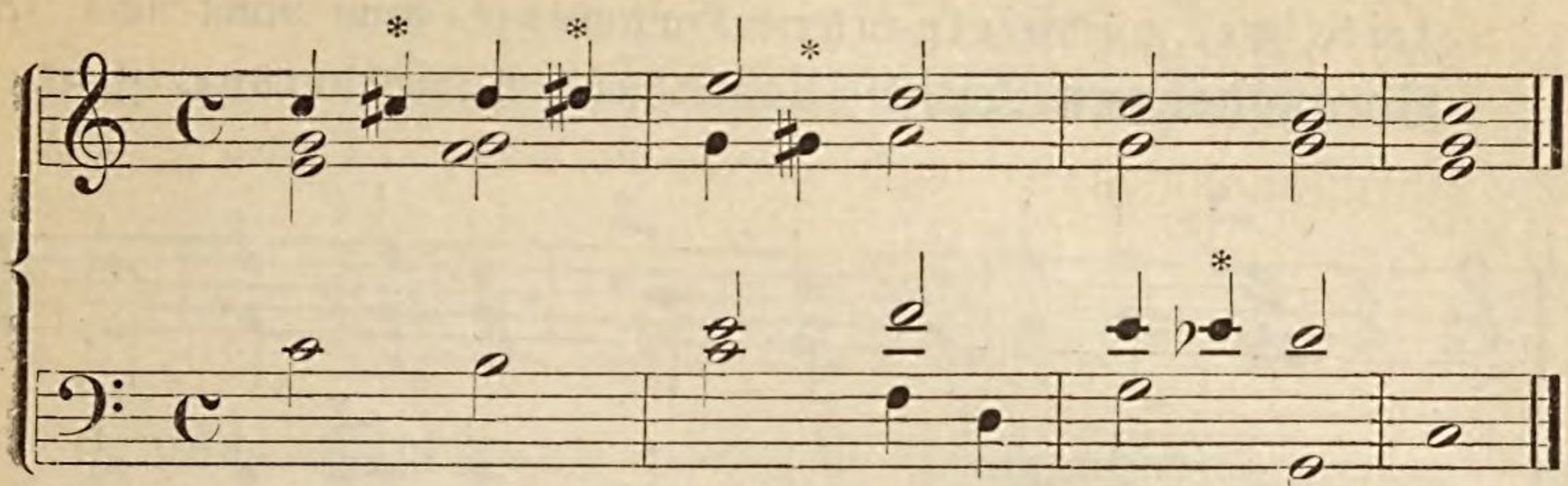
Harmoniefremde Töne kann man, streng genommen, die harmonischen Nebentöne nicht nennen; nur durch ihre Stellung und durch die Art ihres Auftretens werden sie zu Nebentönen.

3. Entstehen sie durch Ausfüllung eines größeren Stimmenschrittes mit dazwischen liegenden Tönen, so werden sie **Durchgangstöne im engeren Sinn** genannt. Entspricht ihr Fortschreiten der diatonischen Tonleiter, dann nennt man sie diatonische Durchgangstöne. Gehen sie in halben Tönen fort, dann haben sie den Namen chromatische Durchgangstöne.

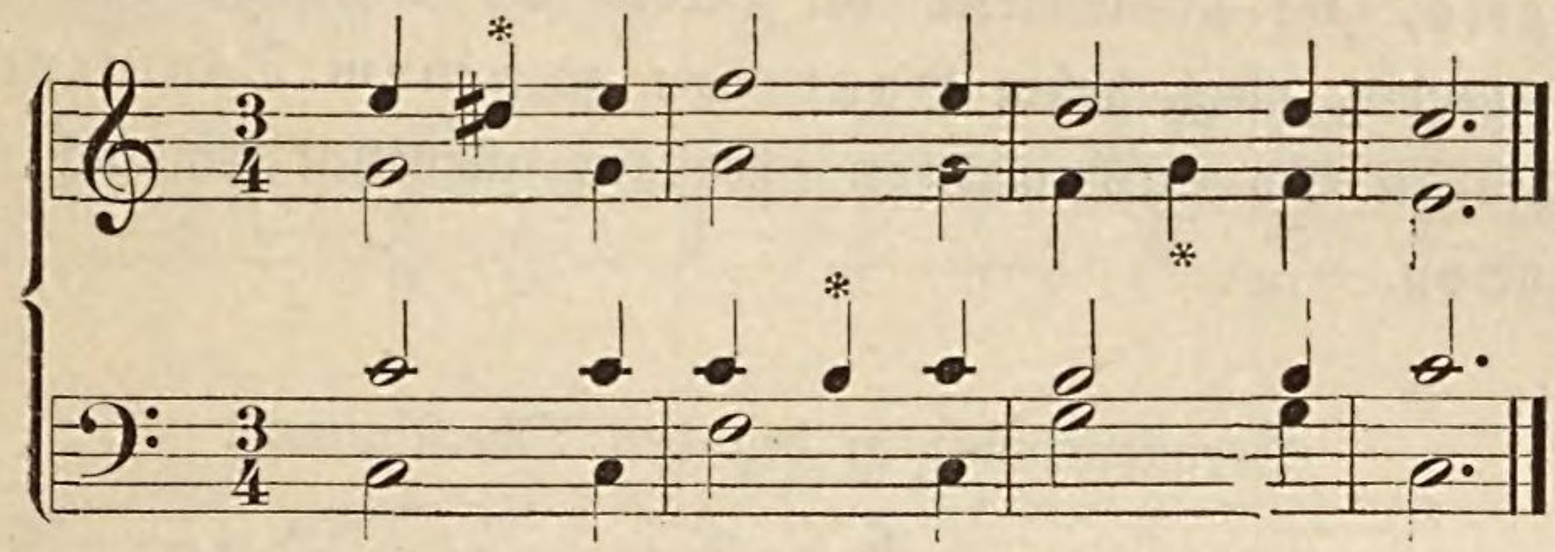
a. Diatonische Durchgangstöne:



b. Chromatische Durchgangstöne:

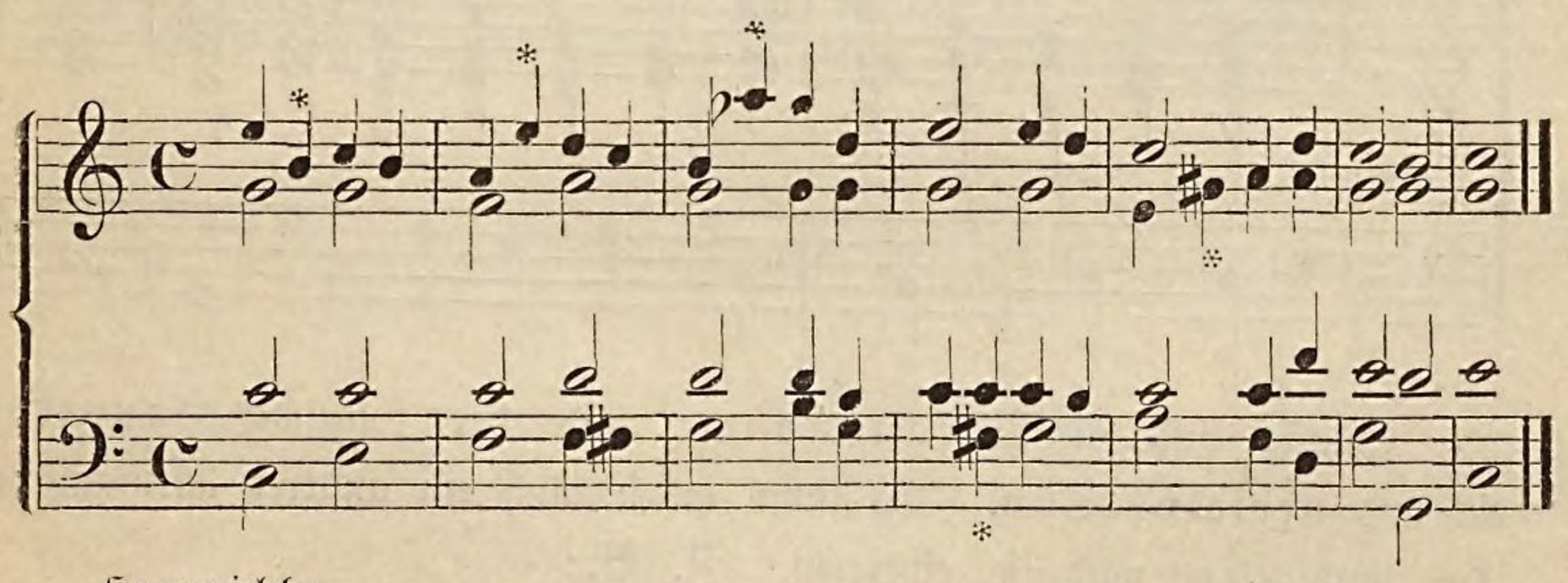


3. Durchgangstöne, die sich nur um eine Sekunde vom melodischen Hauptton entfernen und wieder zu demselben zurückkehren, werden **zurückkehrende** Durchgangstöne oder auch **Hilfstöne** genannt. Z. B.:

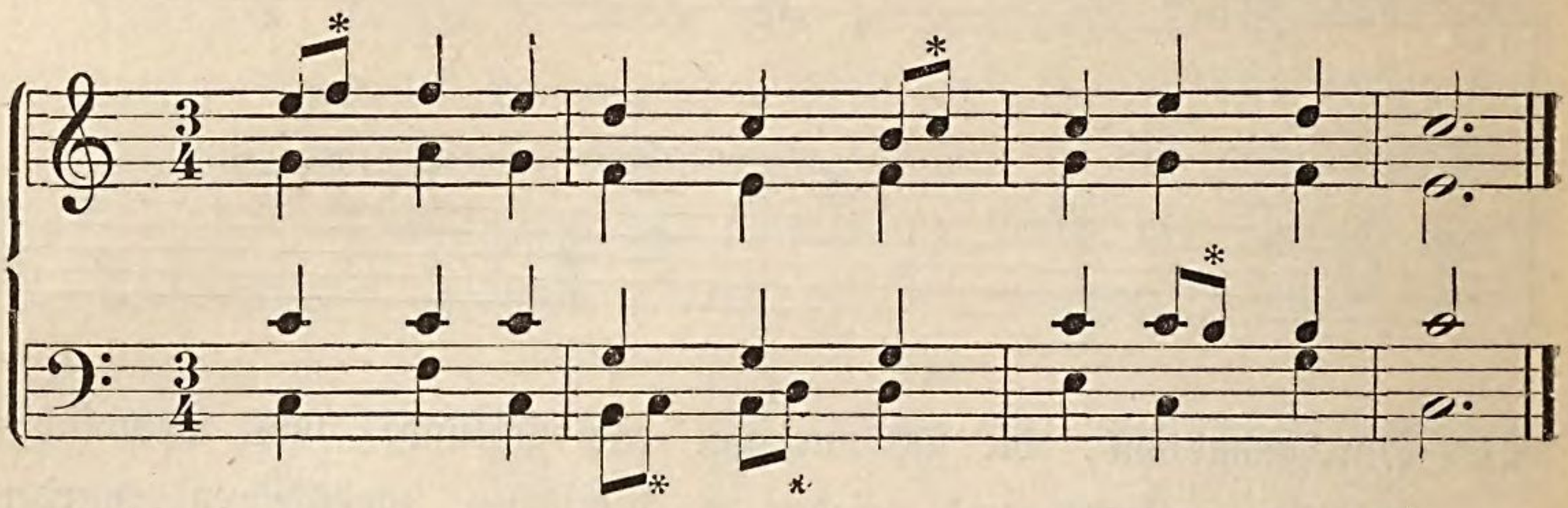


Der zurückkehrende Durchgangston wird von manchen musikalischen Theoretikern als Wechselton genannt. Wenn man aber unter Durchgangstönen alle Nebentöne versteht, die nach dem Eintritt der Harmonie, also auf untergeordneter Taktzeit erscheinen, dann muß auch der zurückkehrende Nebenton zu den Durchgangstönen gerechnet werden.

4. Tritt der Durchgangston sprungweise auf, d. h. ist er vom vorhergehenden Hauptton mehr als eine Secunde entfernt, dann trägt er den Namen **springender Durchgangston.** Der springende Durchgangston muß stufenweise fortgeführt werden.

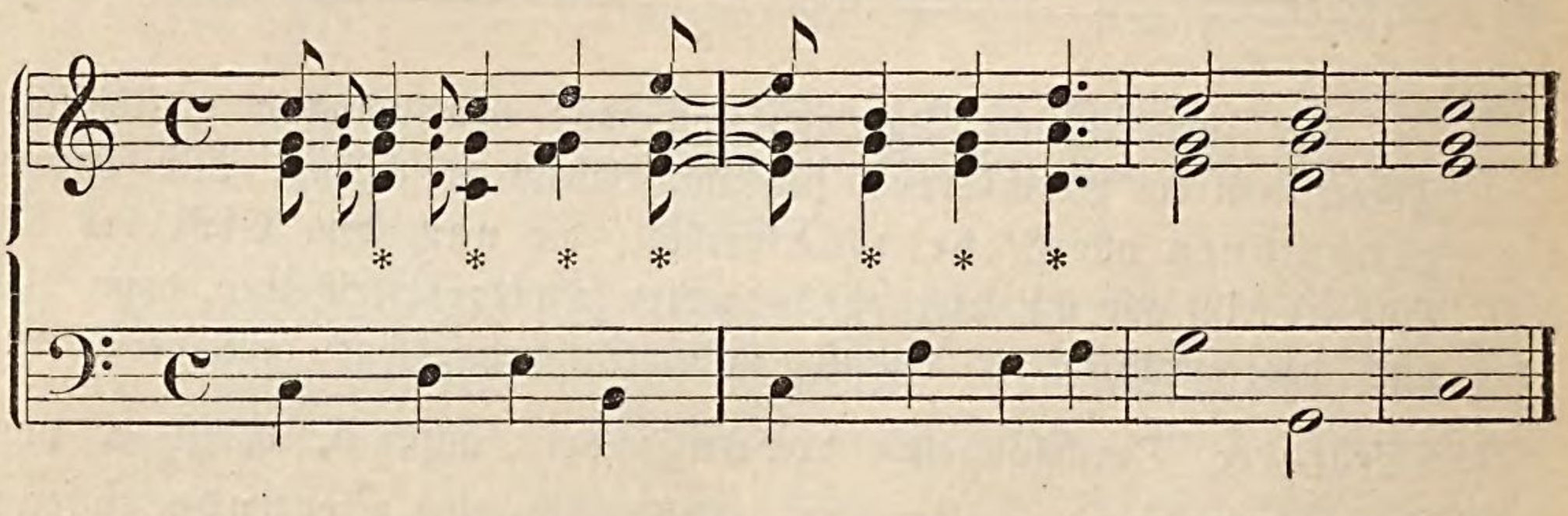


5. Sind die auf eine schlechte Taktzeit fallenden Nebentöne Bestandteile der nächstfolgenden Harmonie, dann nennt man sie **Vorausnahmen** (Anticipationen), auch Anmeldetöne. Z. B.:

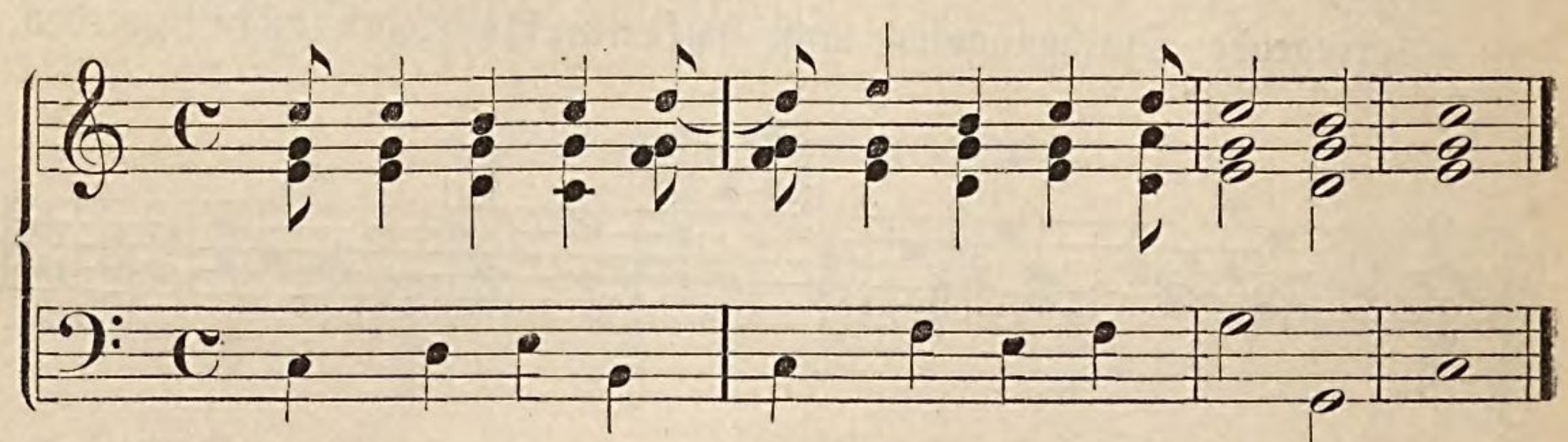


Die Vorausnahmen kommen namentlich bei langsamer Bewegung sehr selten vor. In der Regel sind es auch nur kürzere Taktteile, die anticipiert werden. Wird der Anmeldeton mit dem darauffolgenden, gleich hohen Hauptton zu einem Ton vereinigt, so machen die Vorausnahmen einen ganz ähnlichen Eindruck wie die Synkopen.

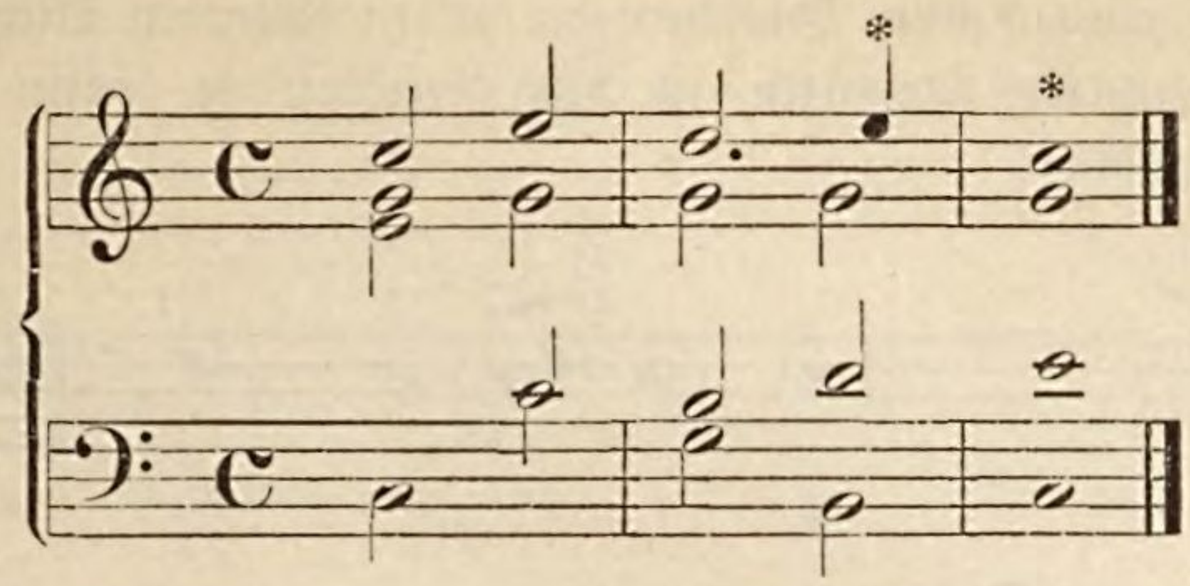
Vorausnahmen in den drei Oberstimmen:



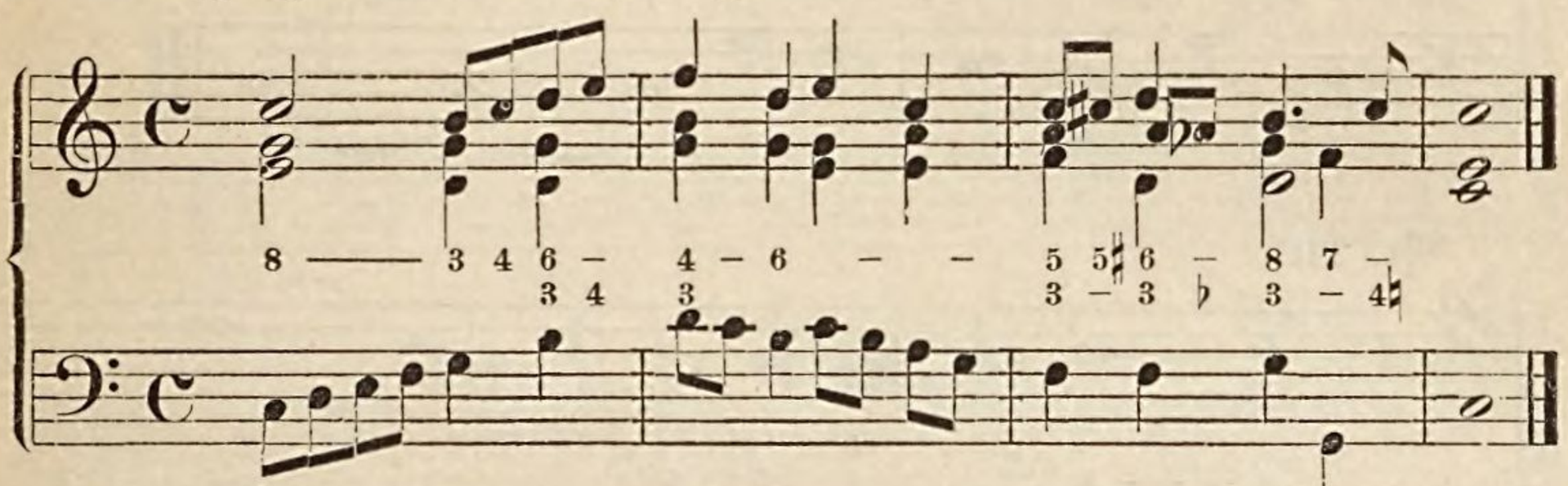
Synkopen in den Oberstimmen:



Häufig sind die Vorausnahme und der folgende Hauptton ein und derselbe Ton. Es kann indeß auch ein anderer harmonischer Ton unmittelbar nach ihr eintreten. Z. B.:



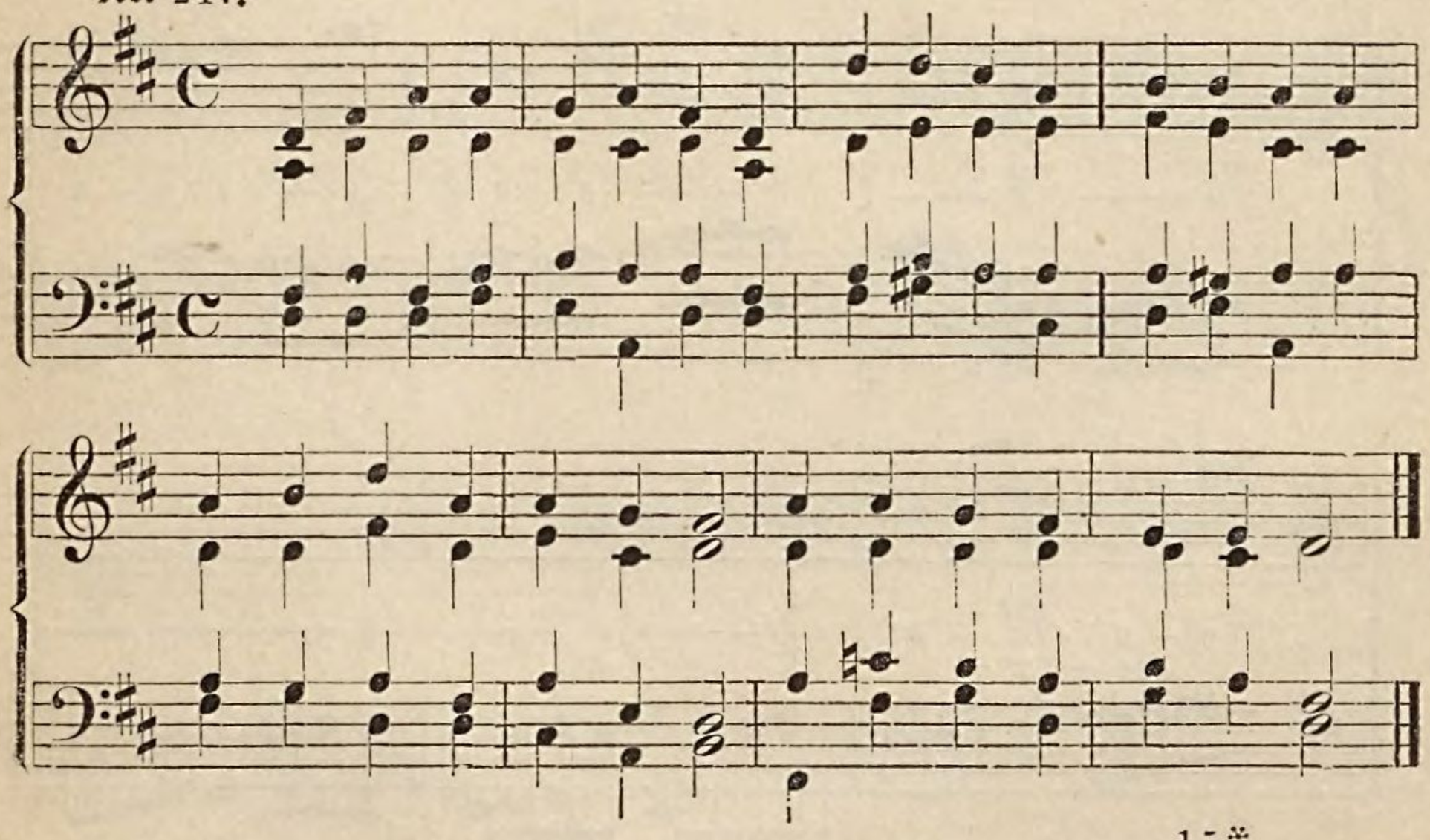
Ueber der Baßnote werden die Durchgangstöne, überhaupt die Nebentöne, durch arabische Ziffern angedeutet, und zwar ist hier immer das Intervallenverhältnis maßgebend, in welchem der Nebenton zum Baßtone steht. Bildet also ein Nebenton mit dem Baßton eine Septe, so wird die Ziffer 7 gesetzt. Das Verbleiben der übrigen Accordtöne wird durch einen wagrechten Strich (—) angezeigt, namentlich bei Durchgangstönen im Basse. Z. B.:




Aufgaben:

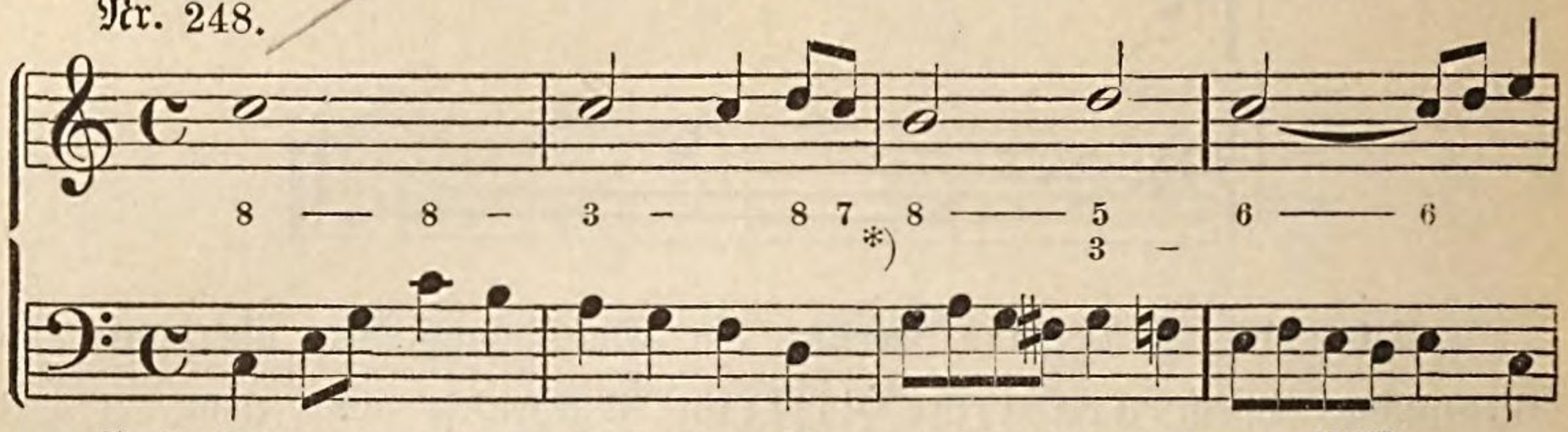
1. Versuche in folgendem Beispiele verschiedene Arten von Durchgangstönen anzubringen.

Nr. 247.

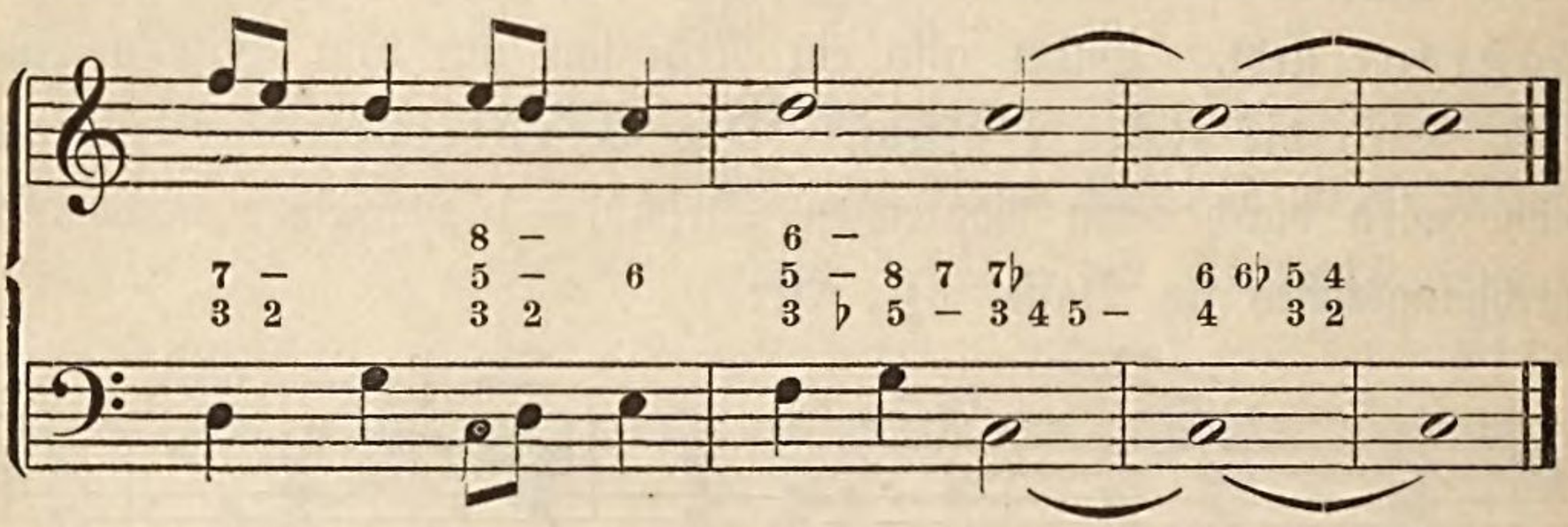


2. Füge den nachfolgenden Tonsätzen die beiden fehlenden Stimmen bei, spiele sie so in mehreren Tonarten ein und bezeichne die darin vorkommenden Durchgangstöne!

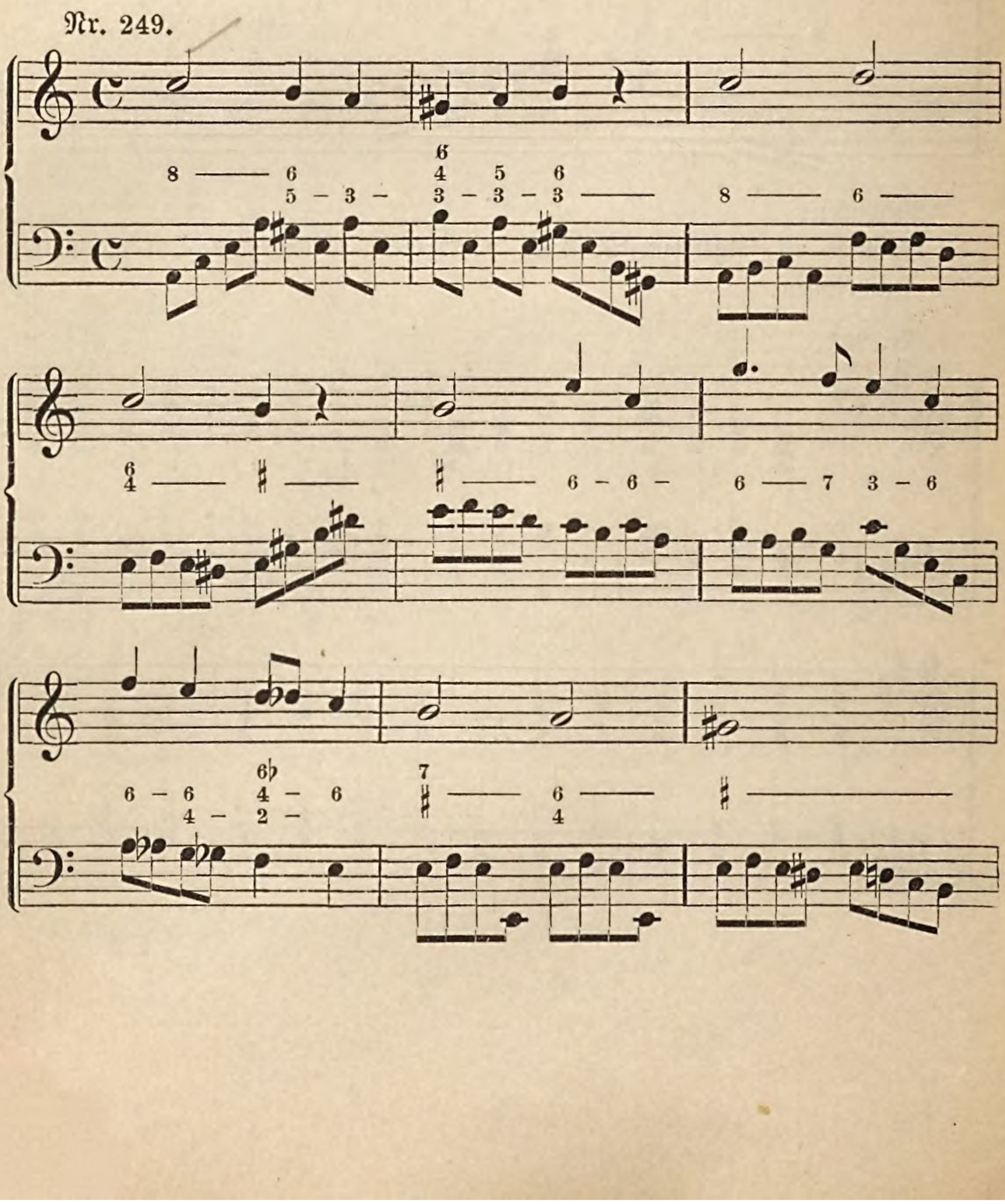
Nr. 248.

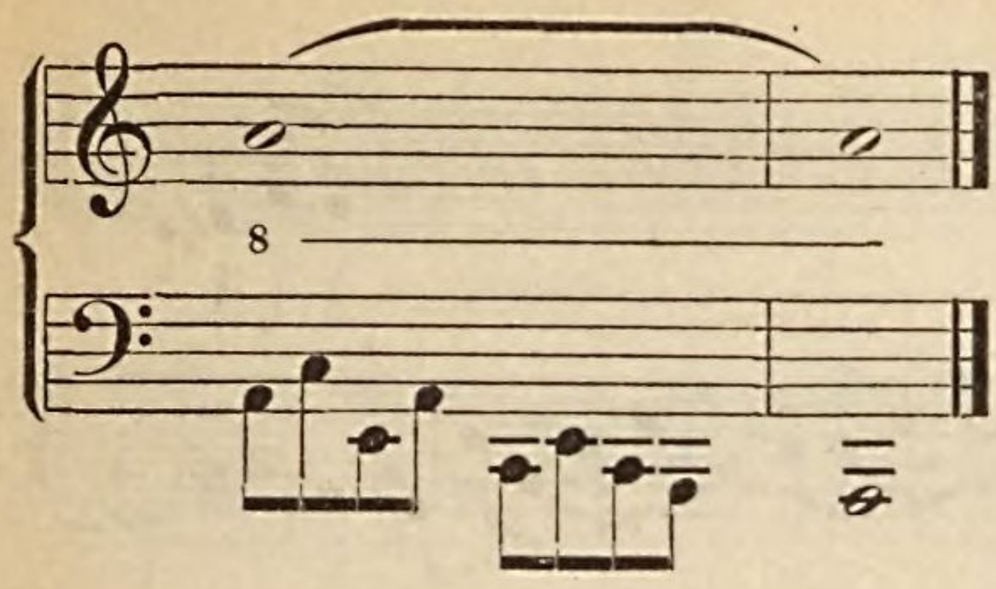



*) Baßstimmen mit durchgehenden Tönen heißen figurierte Bässe.

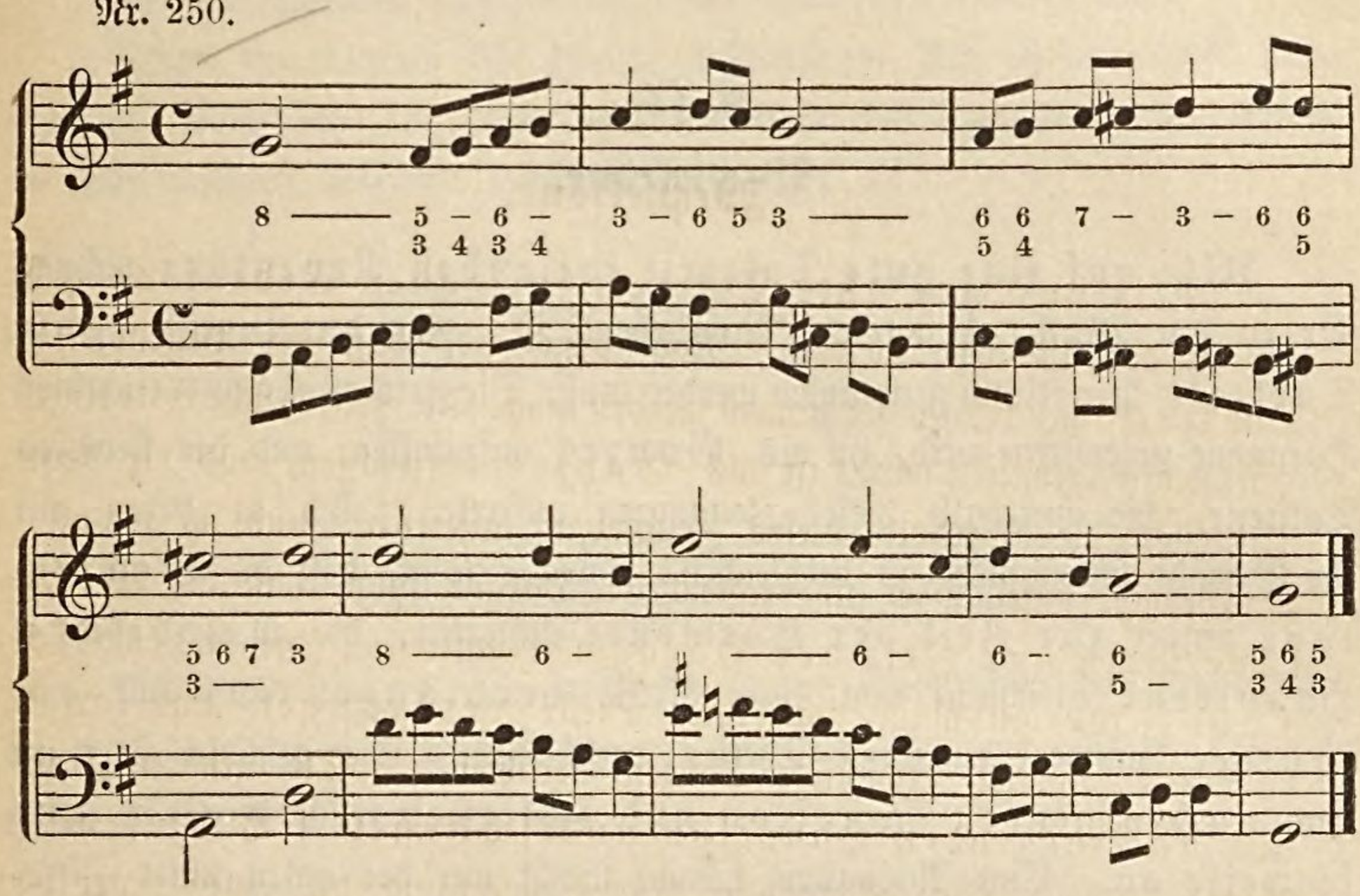



Nr. 249.

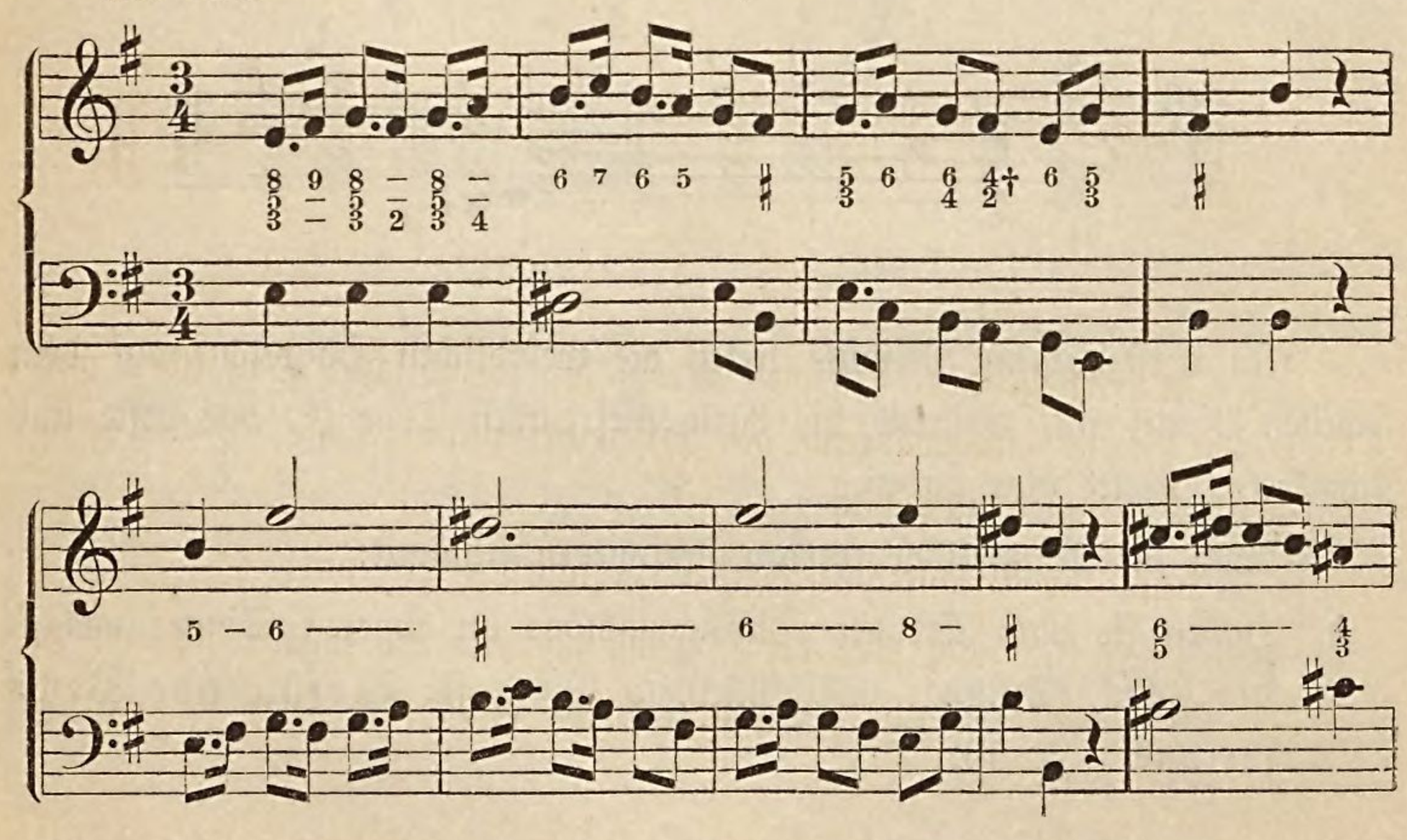


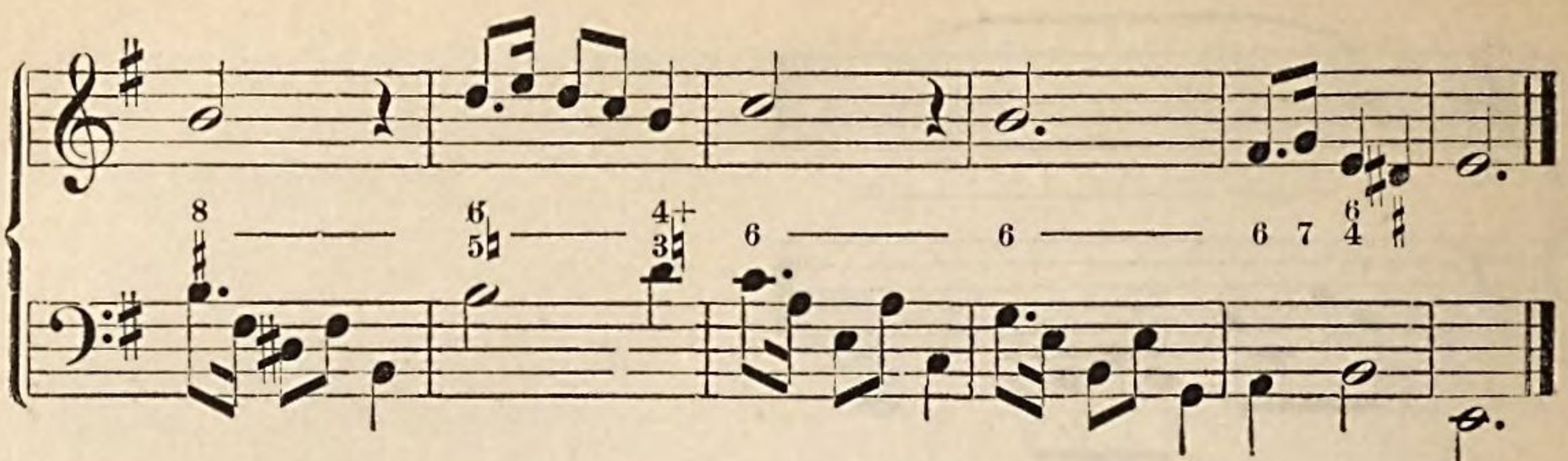


Nr. 250.



Nr. 251.

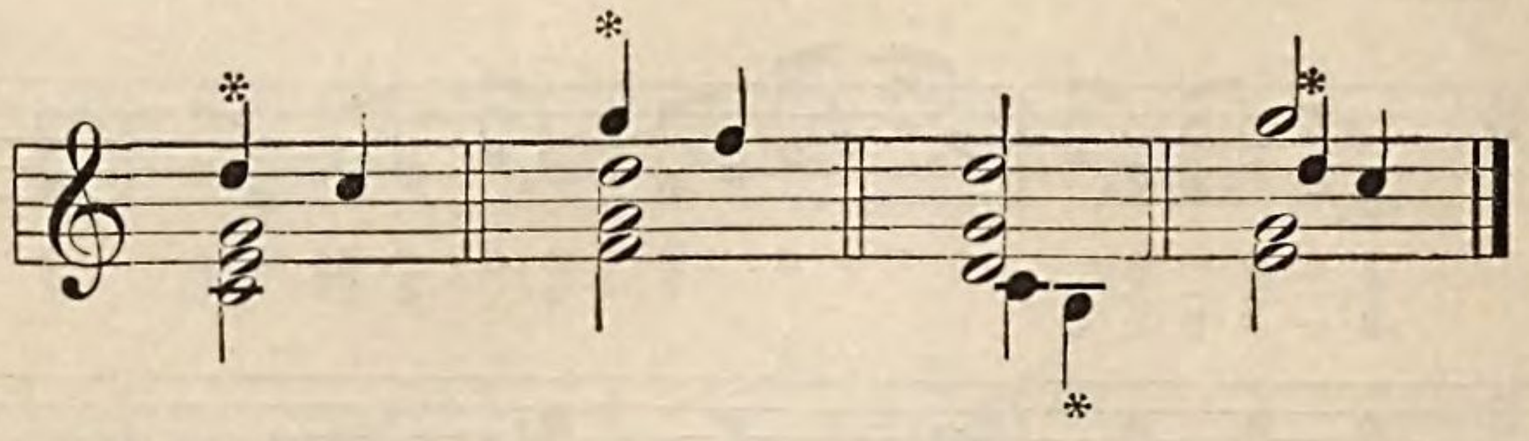





## § 22.

## Wechseltöne.

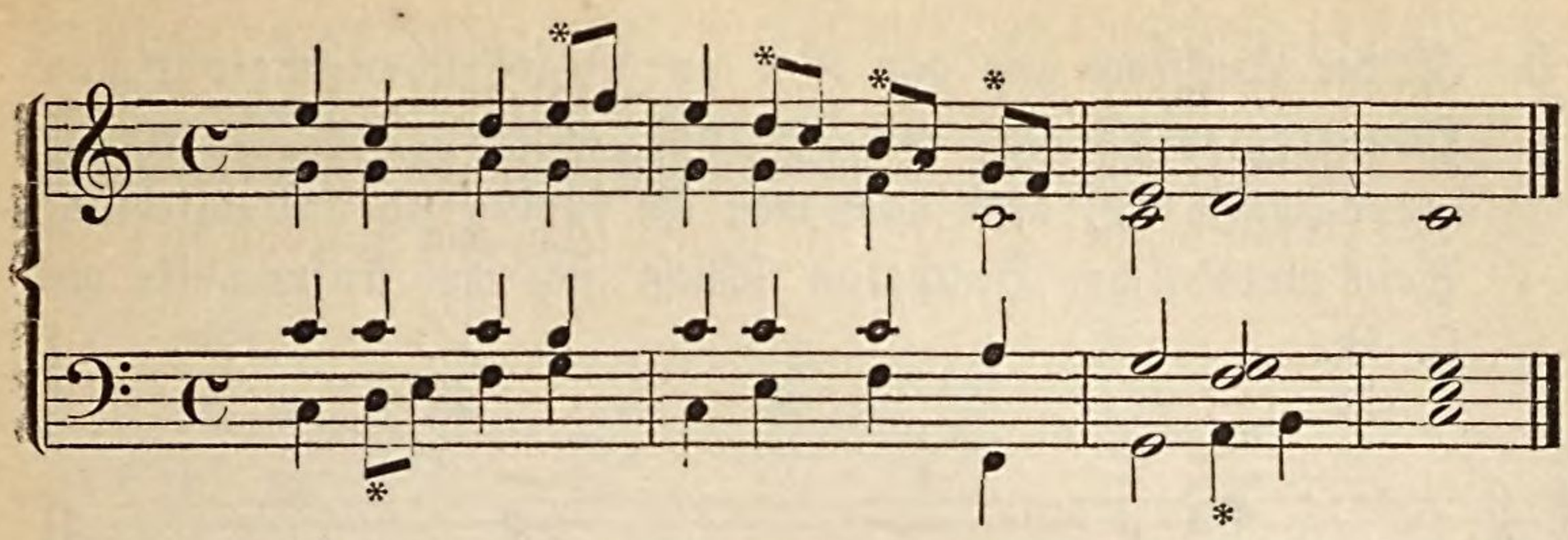
Alle auf eine gute Taktzeit fallenden Nebentöne rechnen wir zu den Wechseltönen. Naheliegend ist, daß der Begriff „gute Taktzeit“ hier relativ genommen werden muß. Die Zeit, welche einer einzelnen Harmonie zugewiesen wird, ist als Ganzes aufzufassen, und die kleineren Taktteile, die innerhalb dieses Zeitganzen auftreten, sind in bezug auf ihr Gewicht miteinander zu vergleichen! Daraus folgt, daß die Wechseltöne immer zur Zeit der Harmonie auftreten, die melodischen Haupttöne gleichsam von ihrer Stelle verdrängen und auf eine spätere, minder gewichtige Taktzeit verschieben. Sie gehören stets zu dem nachfolgenden Hauptton und schließen sich diesem stufenweise an. Eine Ausnahme hievon macht nur der unten unter Ziffer 5 genannte Wechselton.




In vorstehendem Beispiele treten die melodischen Haupttöne auf dem zweiten Viertel ein, während die harmoniefremden Töne (*) das erste und schwerere Viertel inne haben.

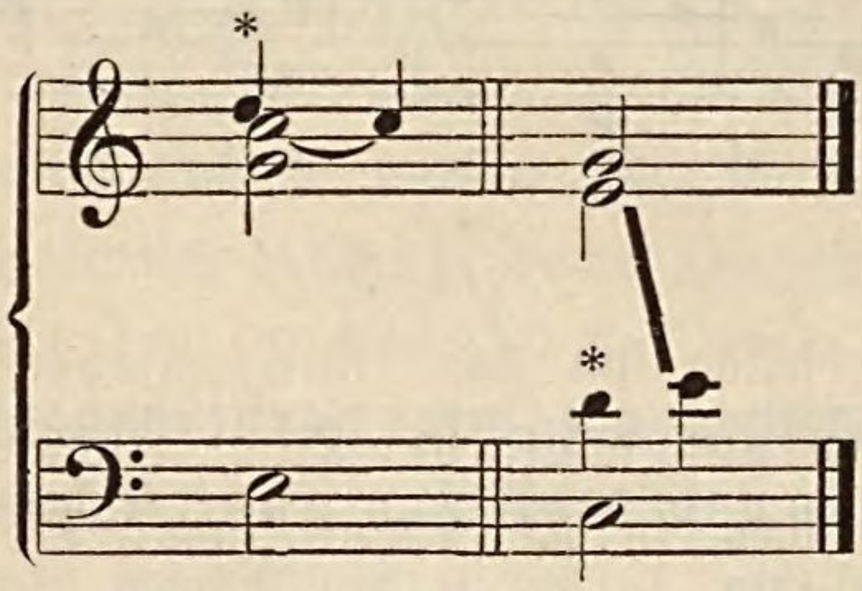
Auch die Wechseltöne werden verschieden benannt:

1. Haben sie nach Art der Durchgangstöne im engeren Sinne zunächst den Zweck, Sprünge auszufüllen, so heißen sie ausfüllende Wechseltöne. Z. B.:

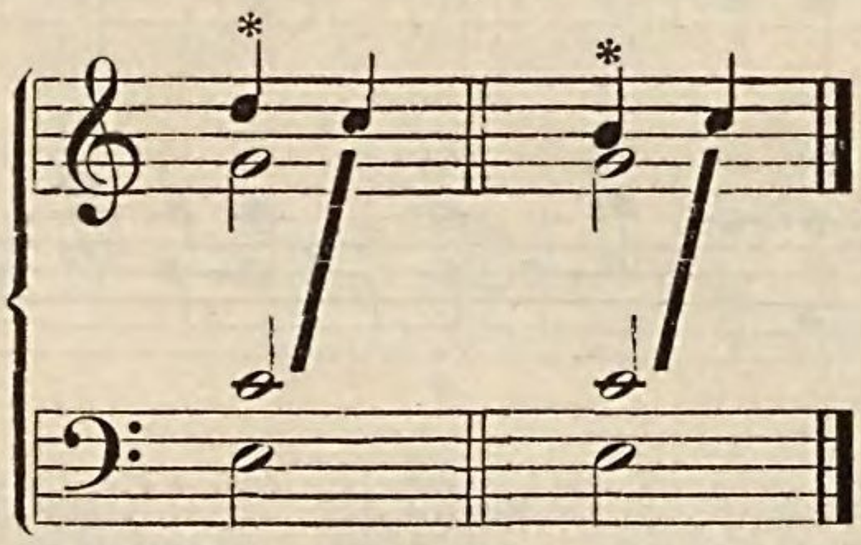


Die ausfüllenden Wechseltöne treten nur stufenweise auf.

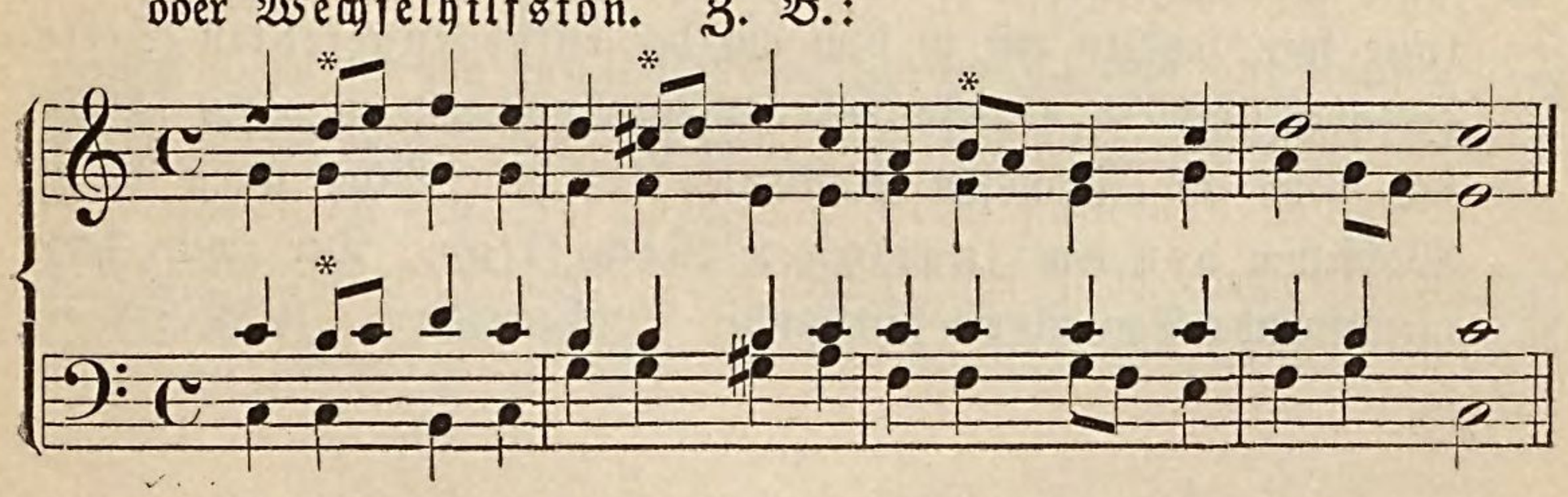
Schon jetzt machen wir darauf aufmerksam, daß es von übler Wirkung ist, wenn der Ton, der der Wechselnote als Hauptton folgt, bereits in einer anderen Stimme vorhanden ist. Z. B.:



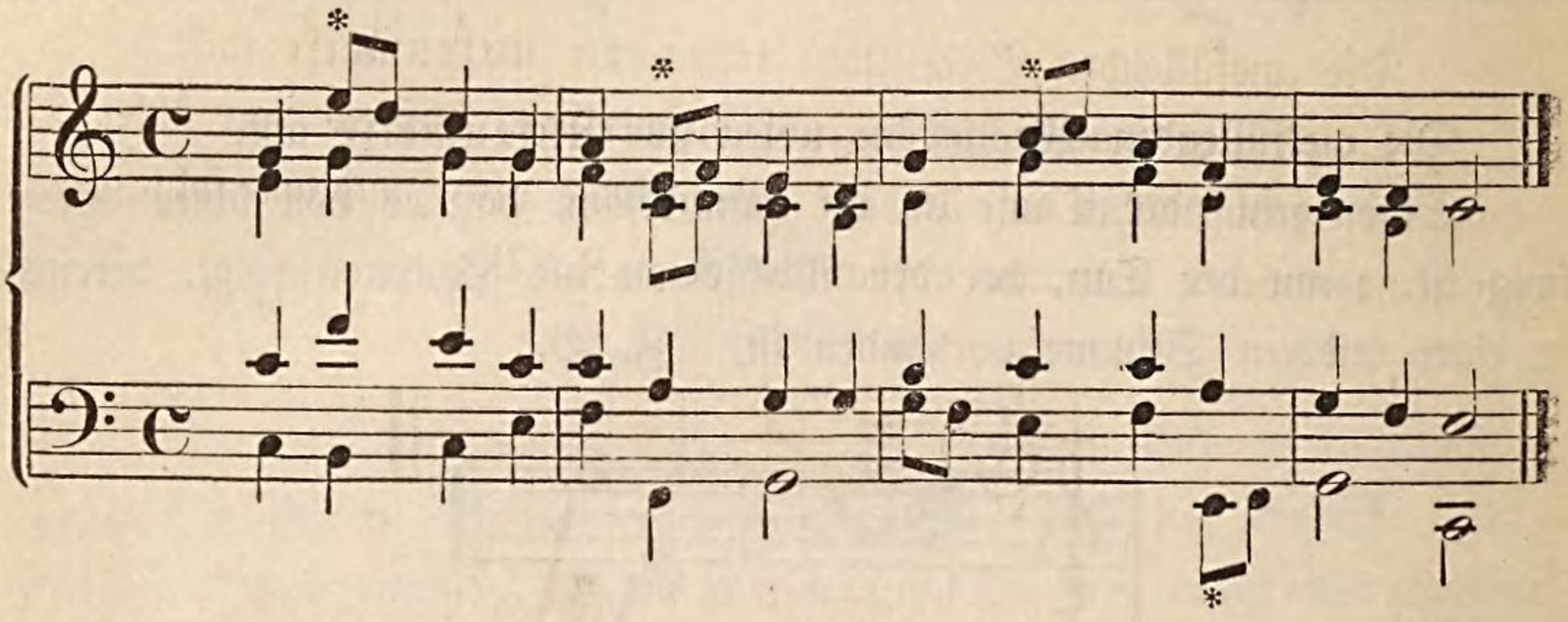
Anders verhält es sich, wenn die beiden Haupttöne, der schon vorhandene und der dem Wechselton erst folgende, um eine Oktave von einander verschieden sind. Z. B.:



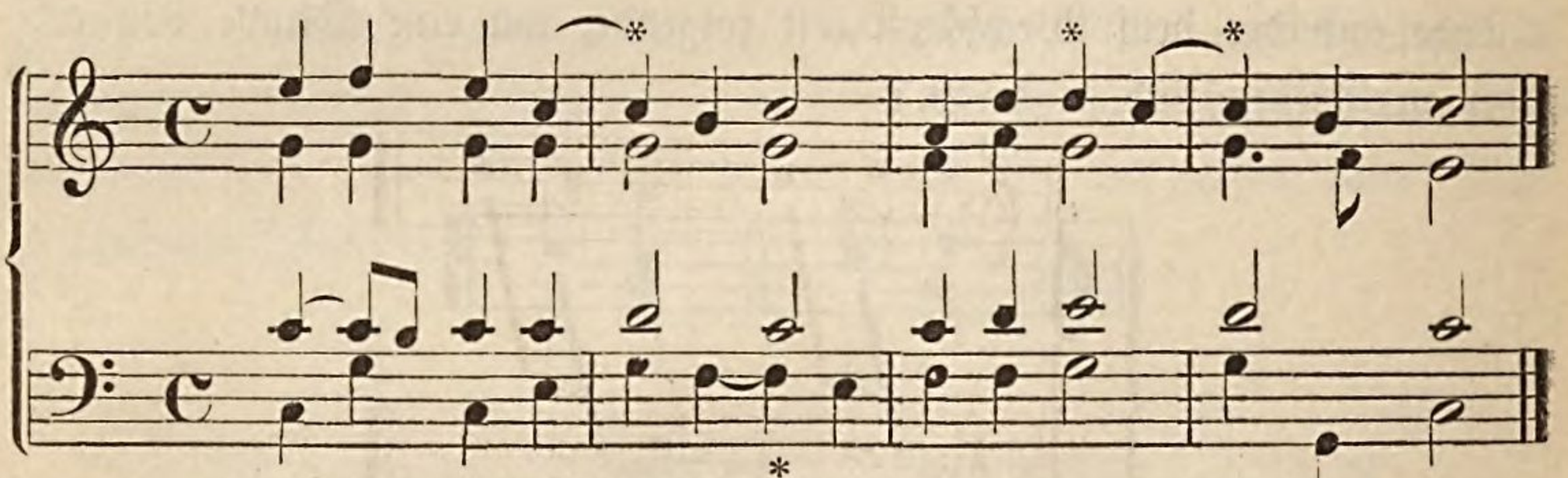
2. Folgt dem Wechselton derselbe Hauptton, der ihm unmittelbar vorherging, so hat er den Namen zurückkehrender Wechselton oder Wechselhilfston. Z. B.:



3. Ist der Wechselton von dem ihm vorhergehenden melodischen Hauptton mehr als eine Sekunde entfernt, d. h. tritt er sprungweise auf, dann nennt man ihn springenden Wechselton. Sein melodischer Hauptton schließt sich ihm stufenweise an. Z. B.:

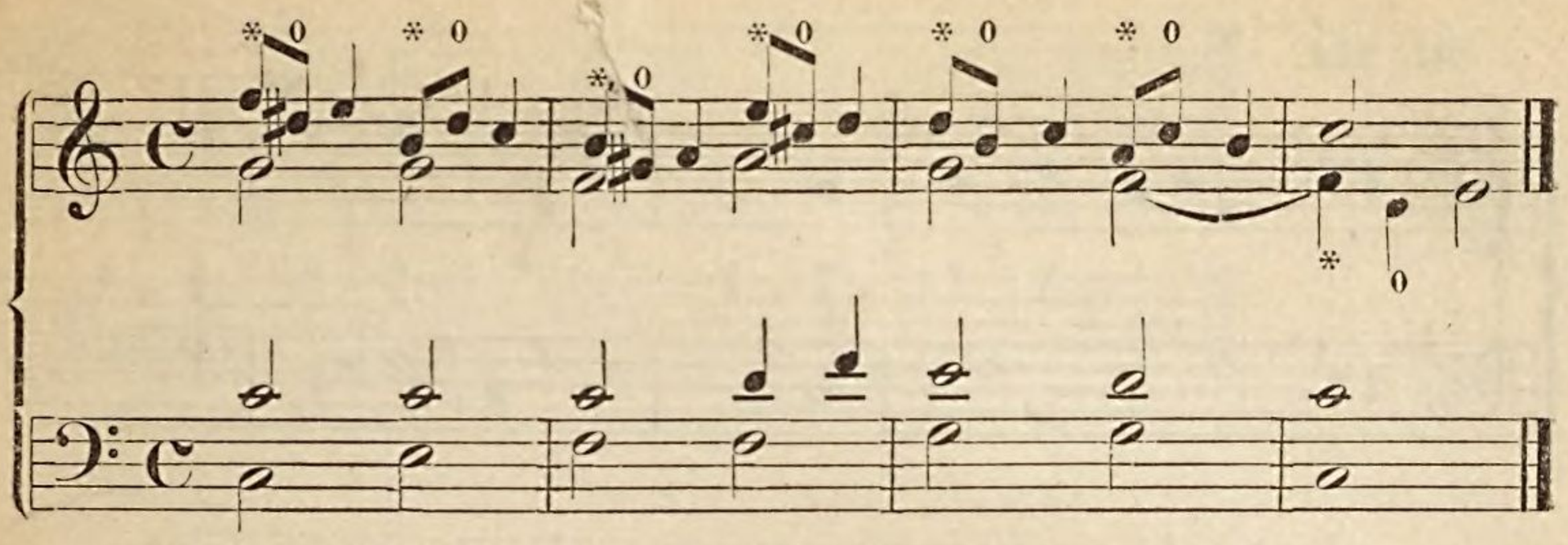


4. Bildet der Wechselton mit dem vorhergehenden melodischen Hauptton einen und denselben Ton, erscheint er als eine Verlängerung desselben, so hat er den Namen Vorhalt. Z. B.:



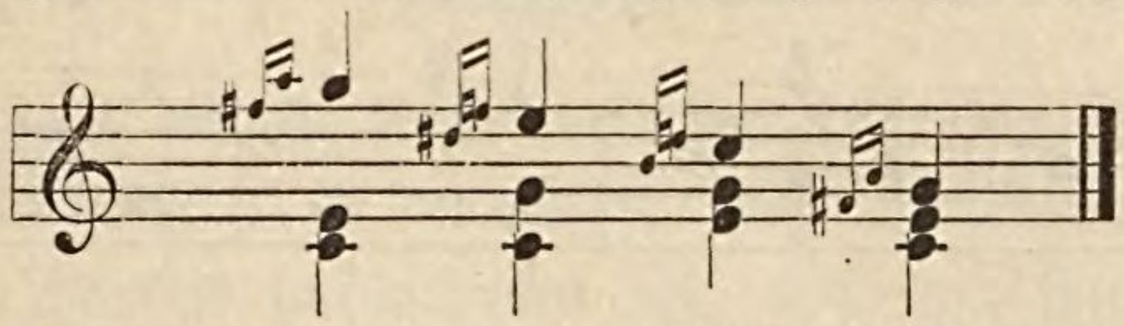
Der Vorhalt ist der wichtigste Wechselton. Wir werden ihn deshalb in einem späteren Abschnitte ausführlicher besprechen.

5. Eine Art der Wechseltöne schreitet nicht unmittelbar zum Haupttone fort, sondern erst zu dem auf der entgegengesetzten Seite desselben liegenden harmoniefremden Ton, und an diesen schließt sich dann der Hauptton stufenweise an. Man nennt diesen Wechselton den umzingelnden Wechselton. Der zweite harmoniefremde Ton ist ein springender Durchgangston. Z. B.:



* deutet den Wechsel-, ° den Durchgangston an.

Eine häufig vorkommende, hierher gehörige Figur ist folgende:

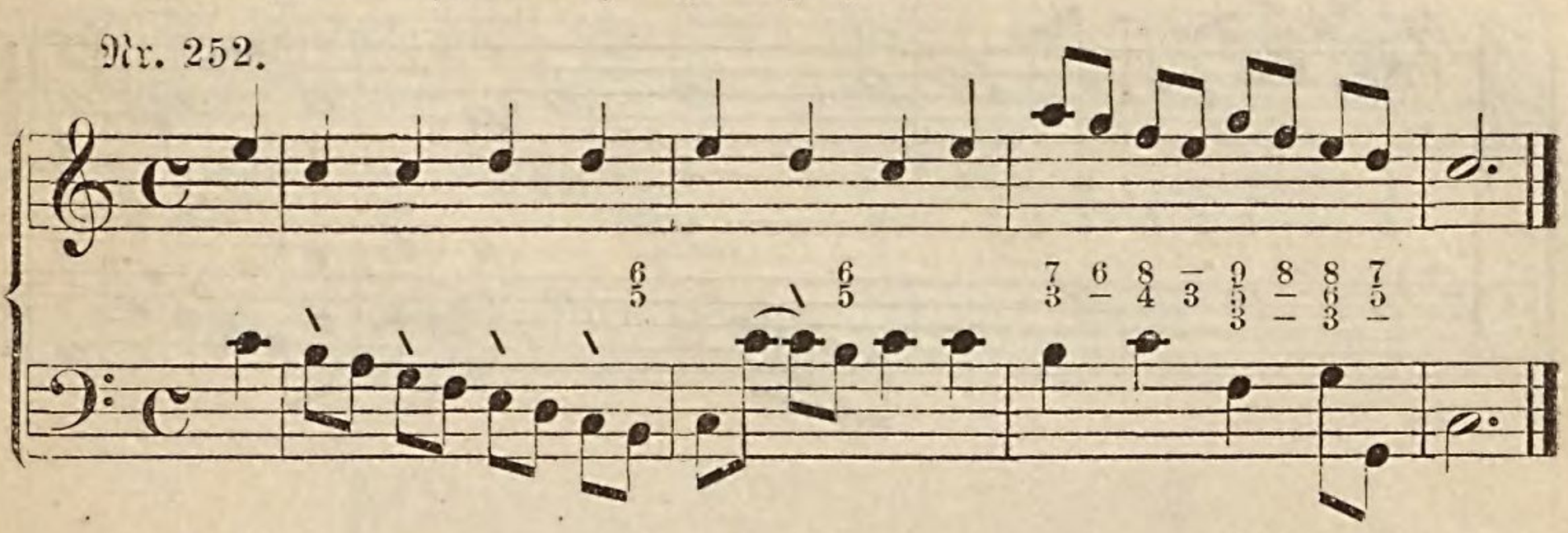


In der Generalbaßschrift werden die Wechseltöne in den drei Oberstimmen gewöhnlich durch Ziffern angezeigt, im Basse durch einen schrägen Strich (/ oder \), den man über die Wechselnote setzt und der da andeutet, daß mit der Wechselnote gleichzeitig die zum folgenden Hauptton gehörigen Accordtöne einzutreten haben.

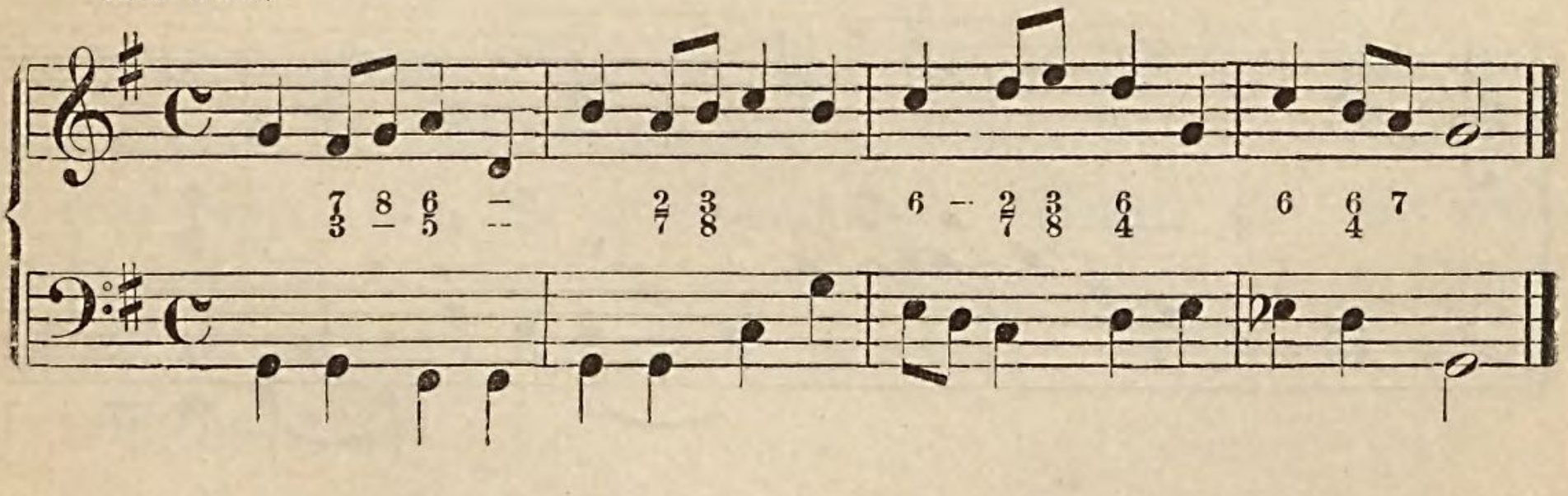
Aufgaben:

1. Nachfolgende Beispiele sind vierstimmig auszuarbeiten und in mehreren Tonarten einzuspielen!
2. Die Wechseltöne sind durch * zu bezeichnen!

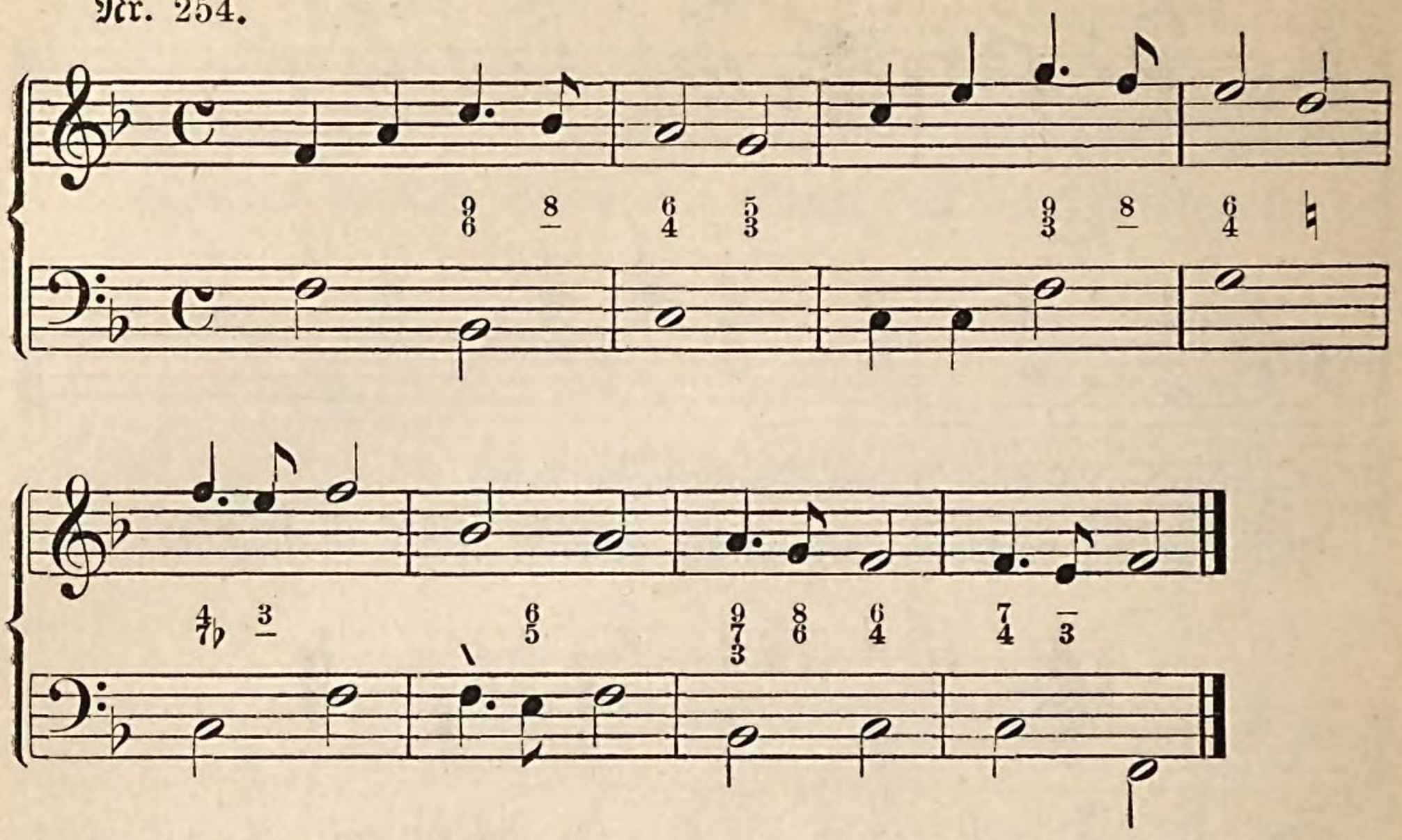
Nr. 252.



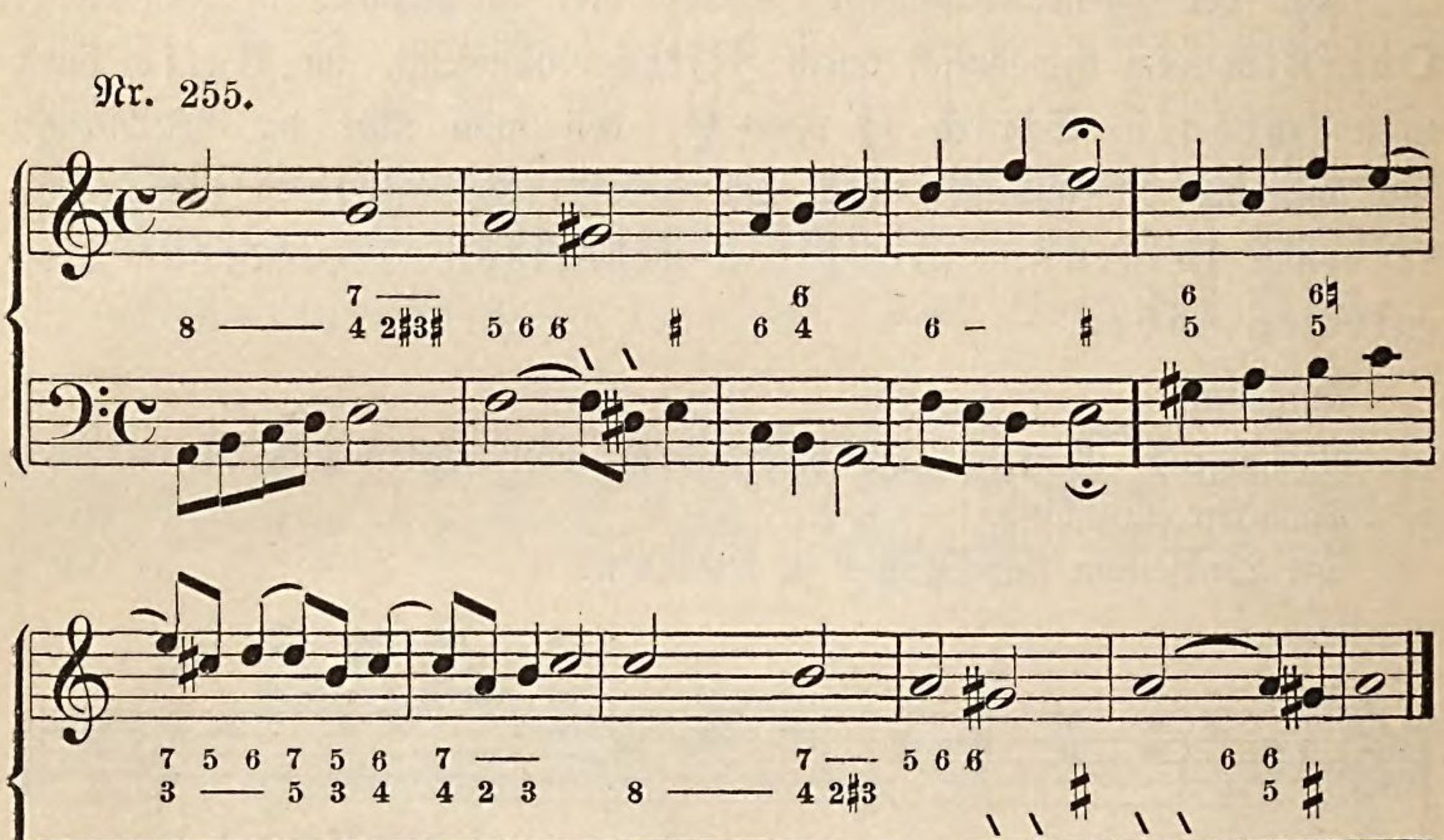
Nr. 253.



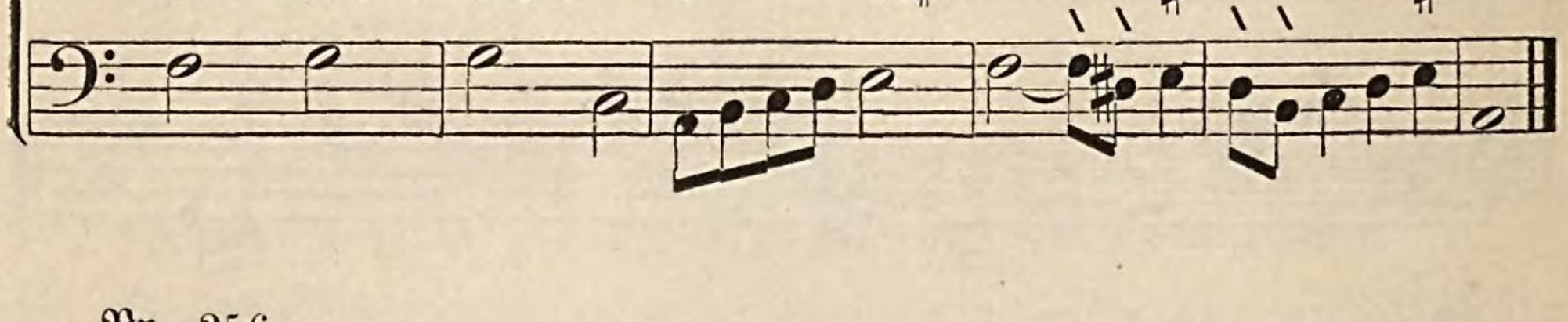
Nr. 254.

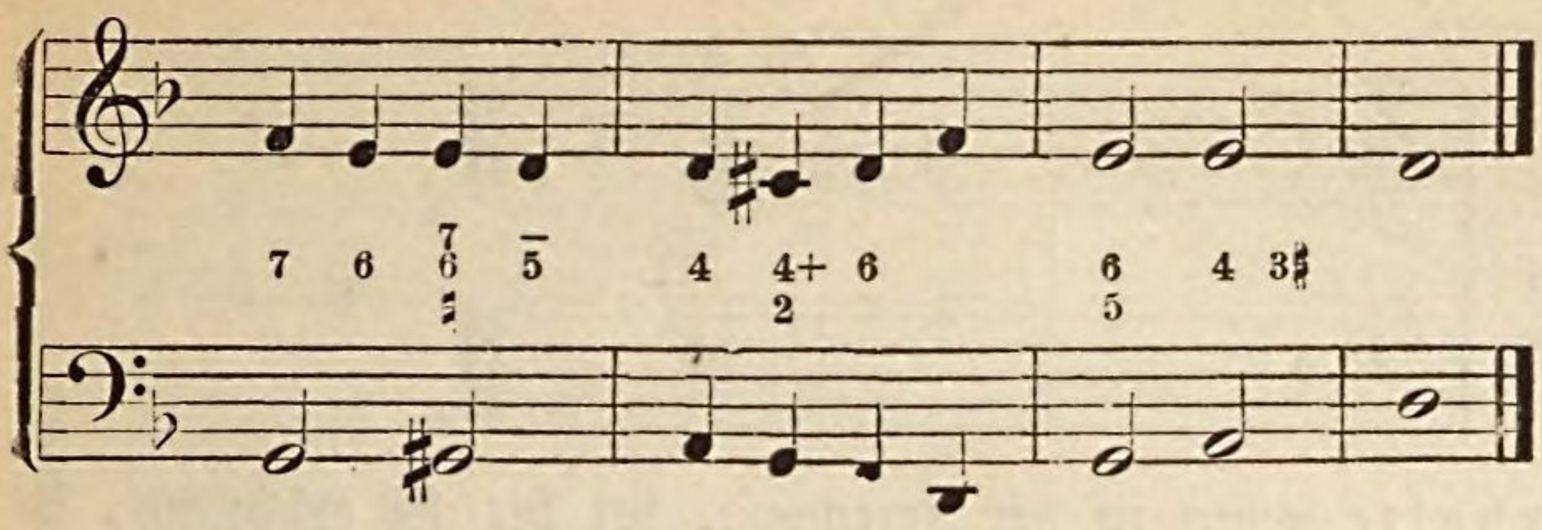


Nr. 255.



Nr. 256.



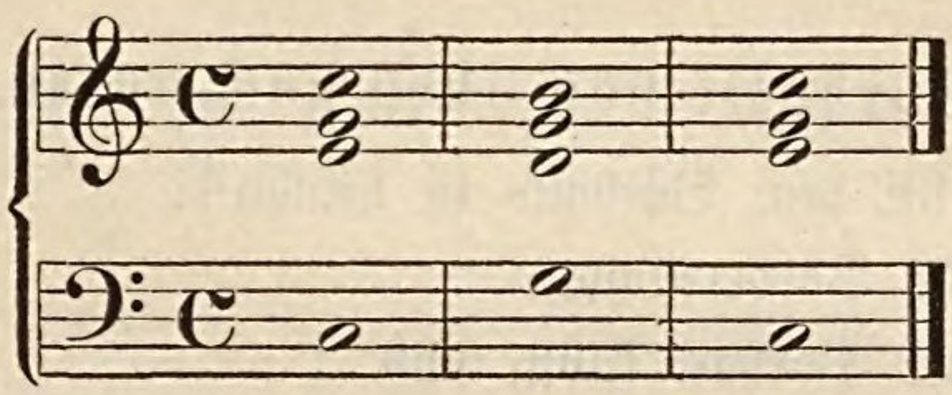



## § 23.

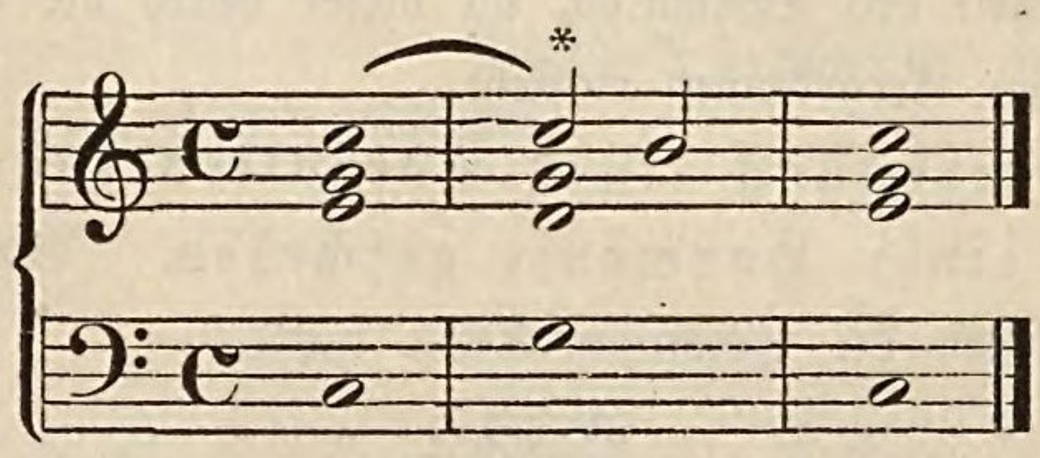
## Vorhalte.

Der Vorhalt entsteht durch die Verzögerung (Retardation) eines Stimmenschrittes in der Weise, daß die Stimme, die eine Stufe auf- oder abwärts fortzuschreiten hat, nicht gleichzeitig mit den übrigen Stimmen zur neuen Harmonie weiter geht, sondern noch einige Zeit auf ihrem Tone verbleibt und erst später zu ihrem melodischen Haupttone in der neuen Harmonie sich fortbewegt.

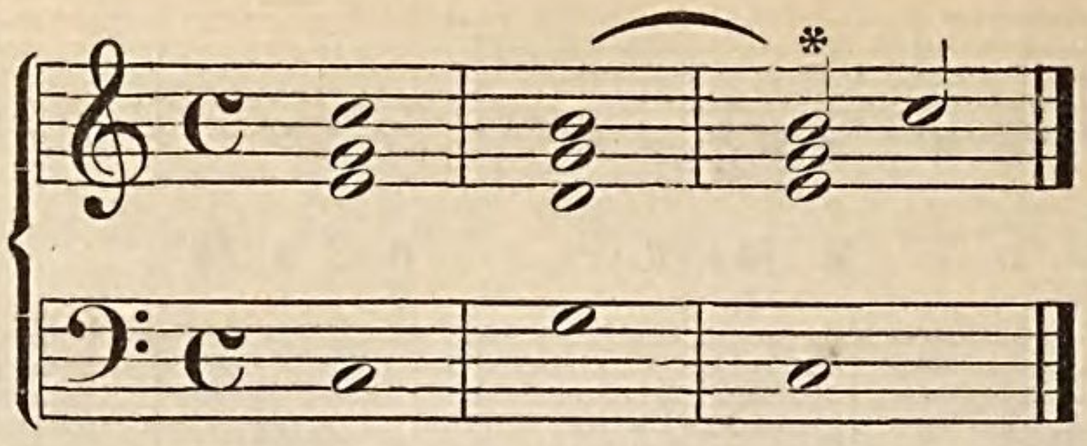
In folgender Harmonieverbindung:



schreitet der Sopran zuerst eine Stufe abwärts und zwar gleichzeitig mit den anderen Stimmen. Bleibt der Sopran noch länger auf dem Tone c, dann entsteht die Figur, die wir Vorhalt nennen. Z. B.:




Das vorgehaltene c geht eine Stufe abwärts nach h. Man nennt solche abwärts sich auflösende Vorhalte — Vorhalte von oben nach unten. Sie sind die gewöhnlichen. Erfolgt, was aber nicht häufig vorkommt, die Auflösung von unten nach oben, d. h. schreitet der Vorhalt eine Stufe aufwärts, so nennt man ihn Vorhalt von unten nach oben. Z. B.:



Die Vorhalte stehen zu der Harmonie, bei der sie erscheinen, in einem strebenden Verhältnis, auch dann, wenn der vorgehaltene Ton mit allen Accordtönen konsoniert. Also nicht das Verhältnis, in welchem der Vorhalt zu den einzelnen Accordtönen steht, macht ihn strebend, sondern seine Stellung zum ganzen Accord. Das Ohr vermißt einen mehr oder weniger wesentlichen Ton der Harmonie, man fühlt, daß ein anderer an seiner Stelle ist und wird erst befriedigt, wenn der erwartete Accordton eintritt. Die Vorhalte machen einen den Dissonanzen ähnlichen Eindruck, verlangen auch eine ähnliche Behandlung, brauchen aber durchaus keine Dissonanzen zu sein. Es ist deshalb ganz unrichtig, die reine Quarte deshalb, weil sie häufig als Vorhalt auftritt, zu den dissonierenden Intervallen zu zählen.

### Vorhalte von oben nach unten.

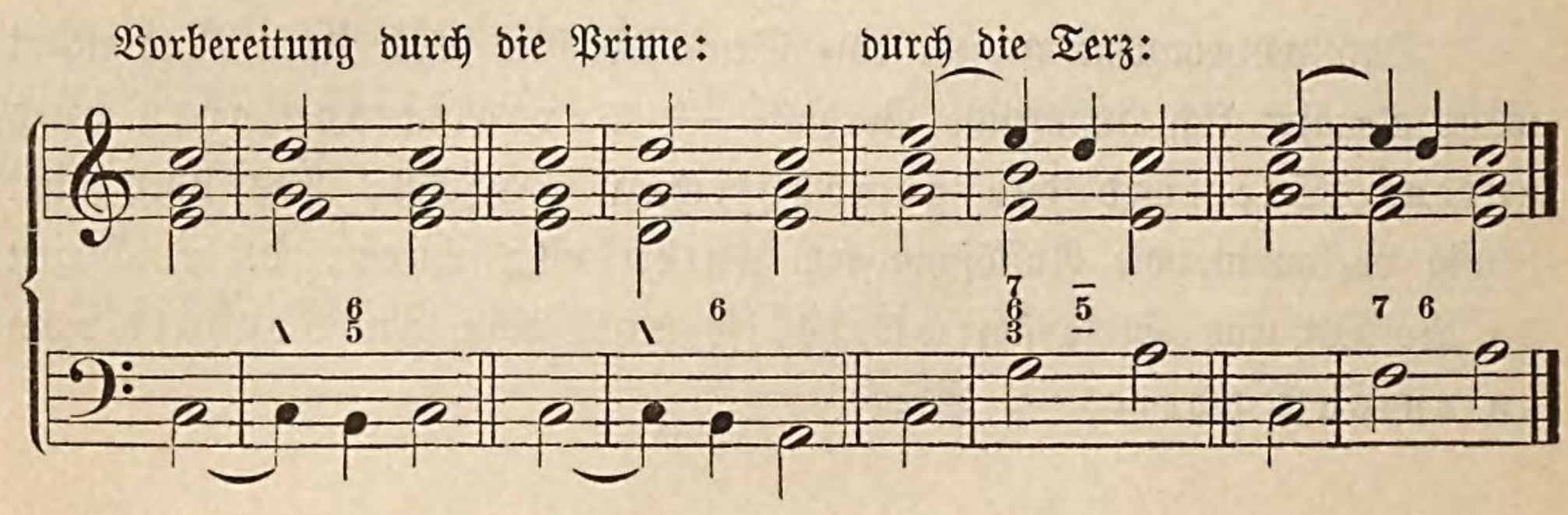
Dreierlei ist bei dem Vorhalte zu beachten:

1. die Vorbereitung,
2. der Vorhalt selbst, und
3. die Auflösung.

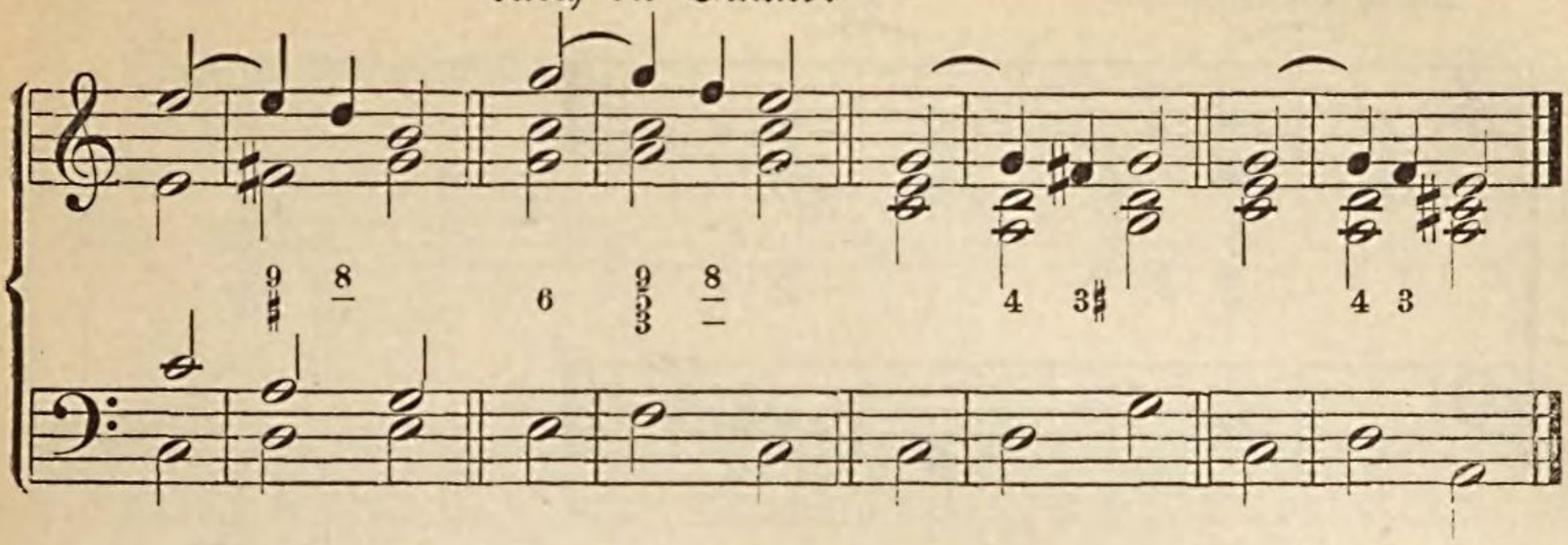
Die Vorbereitung besteht darin, daß der vorgehaltene Ton in derselben Stimme im unmittelbar vorhergehenden Accorde gelegen ist. Sie liegt im Wesen des Vorhaltes, da dieser durch die Verlängerung des einen oder anderen Accordtones entsteht.

Die Vorbereitung eines Vorhaltes kann durch jeden Bestandteil einer Harmonie geschehen. Von den Septimen eignet sich am besten die Dominant-Septe hiezu.

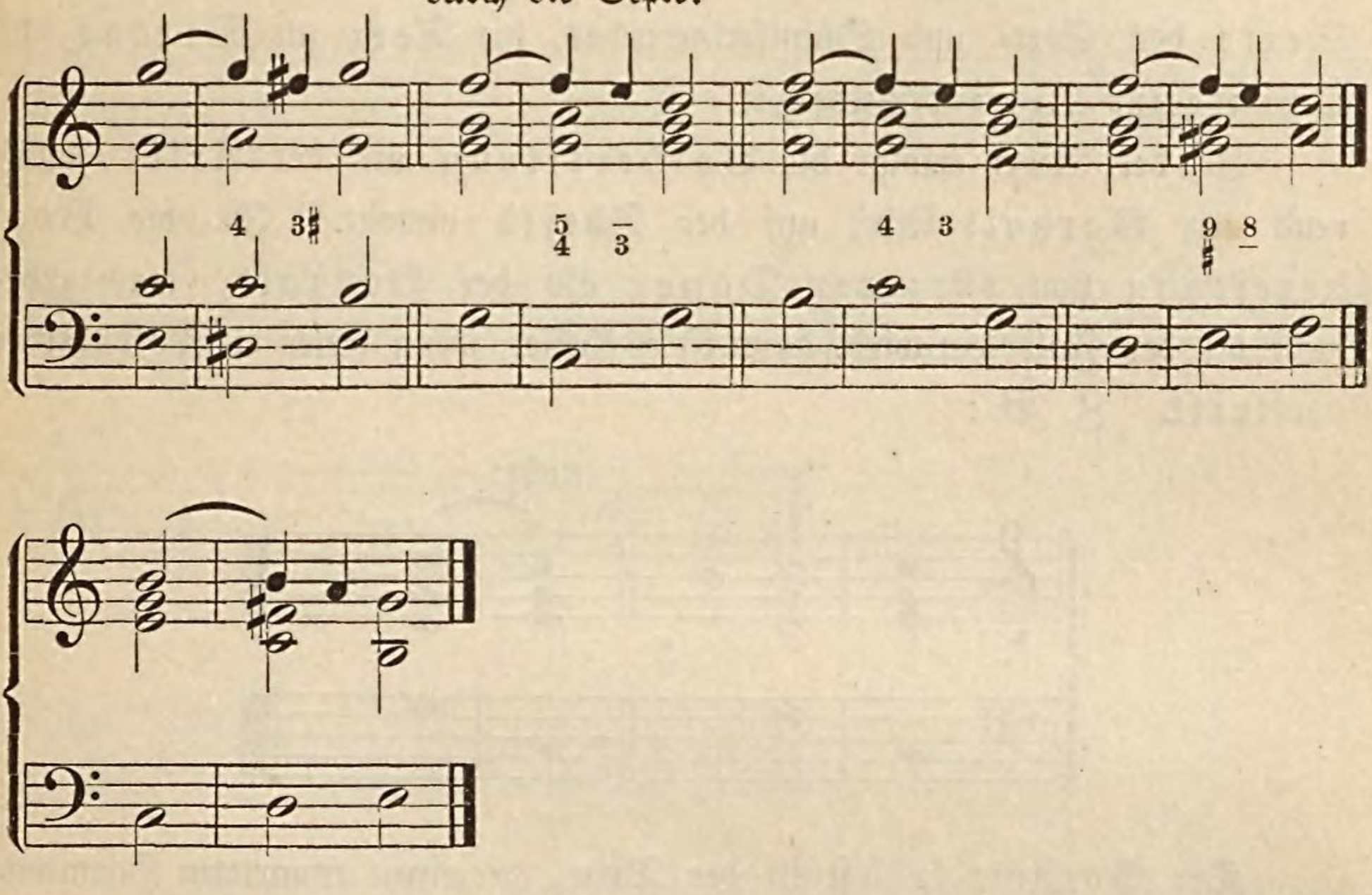
Beispiele:



durch die Quinte:

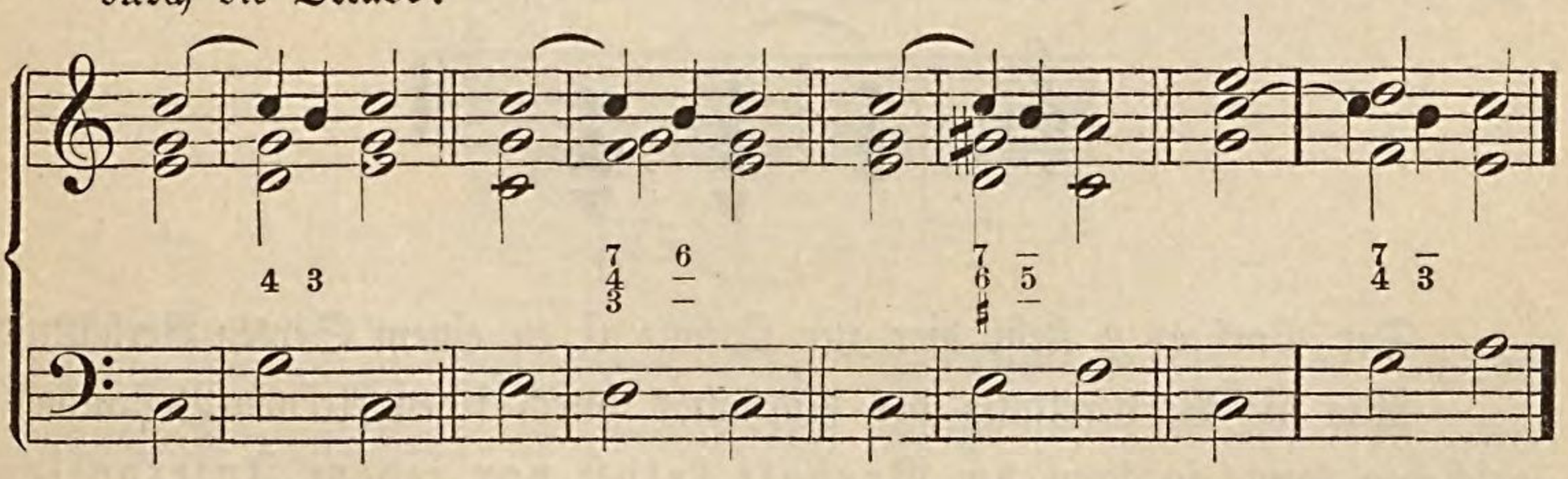


durch die Septe:

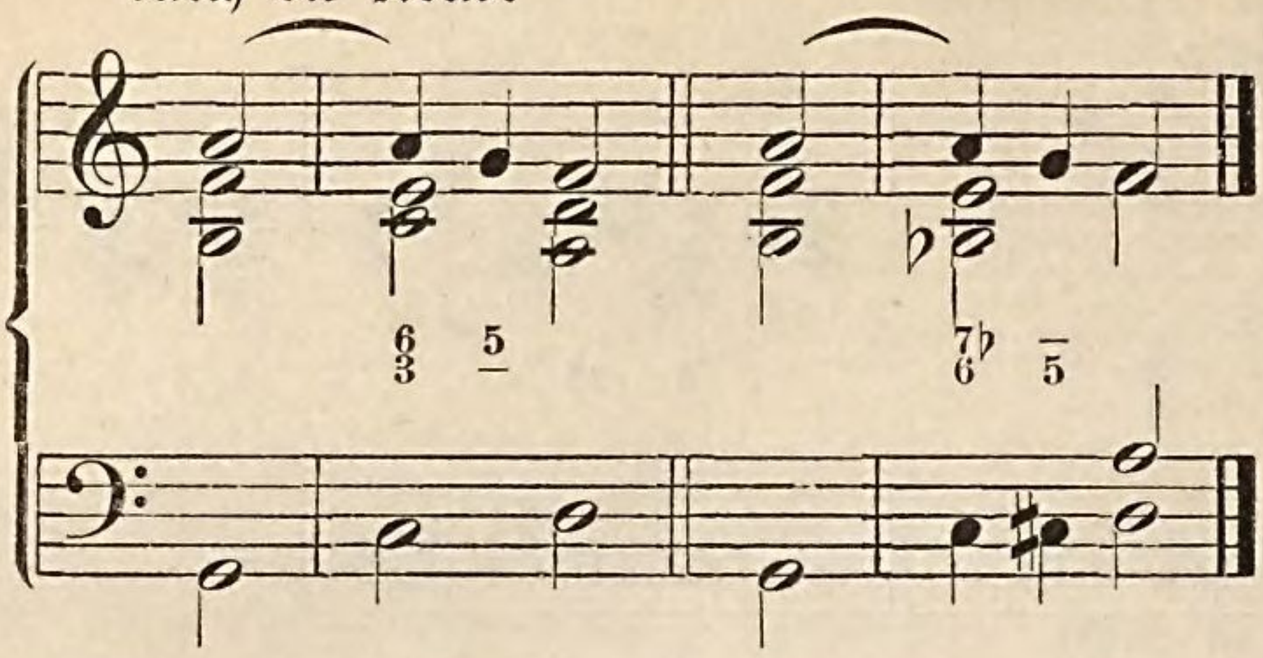


Bildet die Septe die Vorbereitung des Vorhaltes, dann ist ihre Auflösung verschoben und fällt mit der des Vorhaltes zusammen. Die Auflösung erfolgt in einem solchen Falle immer abwärts:

durch die Oktave:



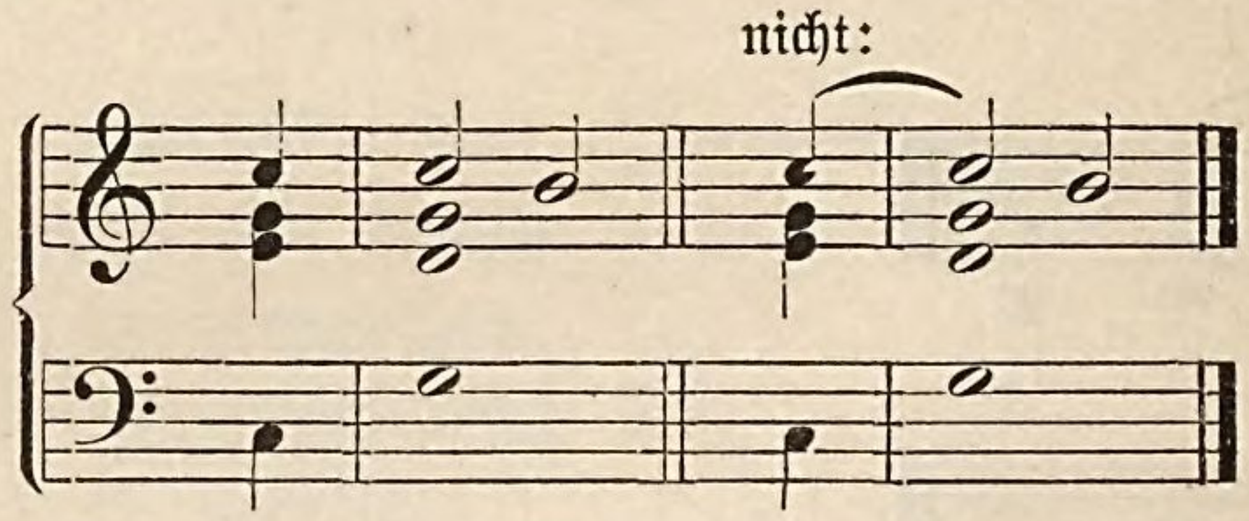
durch die None:




Bei abgeleiteten Accorden ändert sich nur der **Name** des vorbereitenden Intervalles. Die Oktave der Stammaccorde wird zur Sexte des Sext- und Quintsextaccordes, die Terz zur Oktave, die Quinte zur Terz derselben 2c.

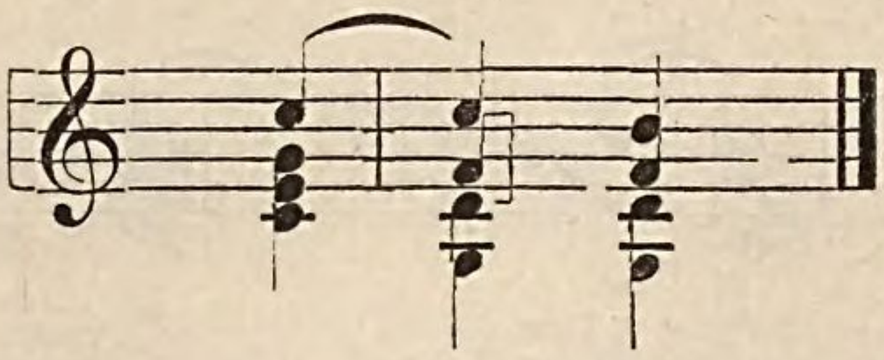
In der Regel erfolgt die Vorbereitung auf der Arsis, während der Vorhalt selbst auf der Thesis eintritt. Ist die Vorbereitung von kürzerer Dauer als der Vorhalt, was indes nicht oft der Fall sein wird, dann ist es besser, wenn dieser ungebunden auftritt. Z. B.:

nicht:



Der Vorhalt selbst ist der Ton, der einen erwarteten Harmonieton gleichsam von seiner Stelle verdrängt, ihn seinem Accord vorenthält und im Verhältnis zu diesem als strebend erscheint.

Das Streben des Vorhaltes tritt recht entschieden hervor, wenn er mit irgend einem Accordton ein dissonierendes Intervall bildet. Z. B.:

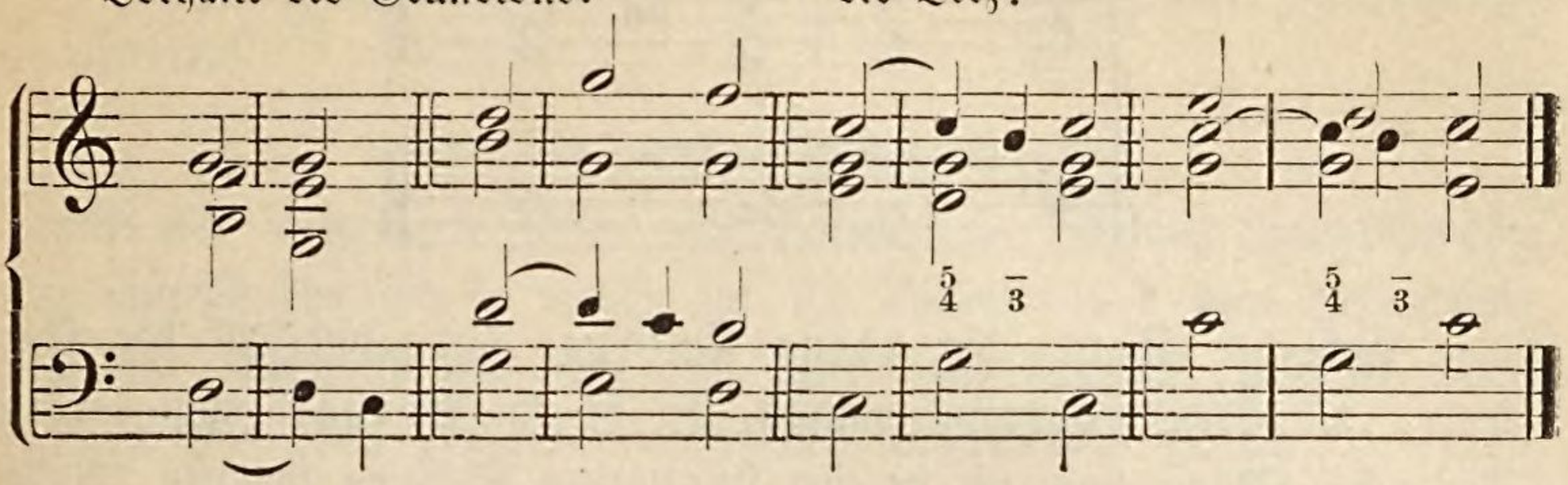


Der Vorhalt c steht hier zur Quinte d in einem Septen-Verhältnis.

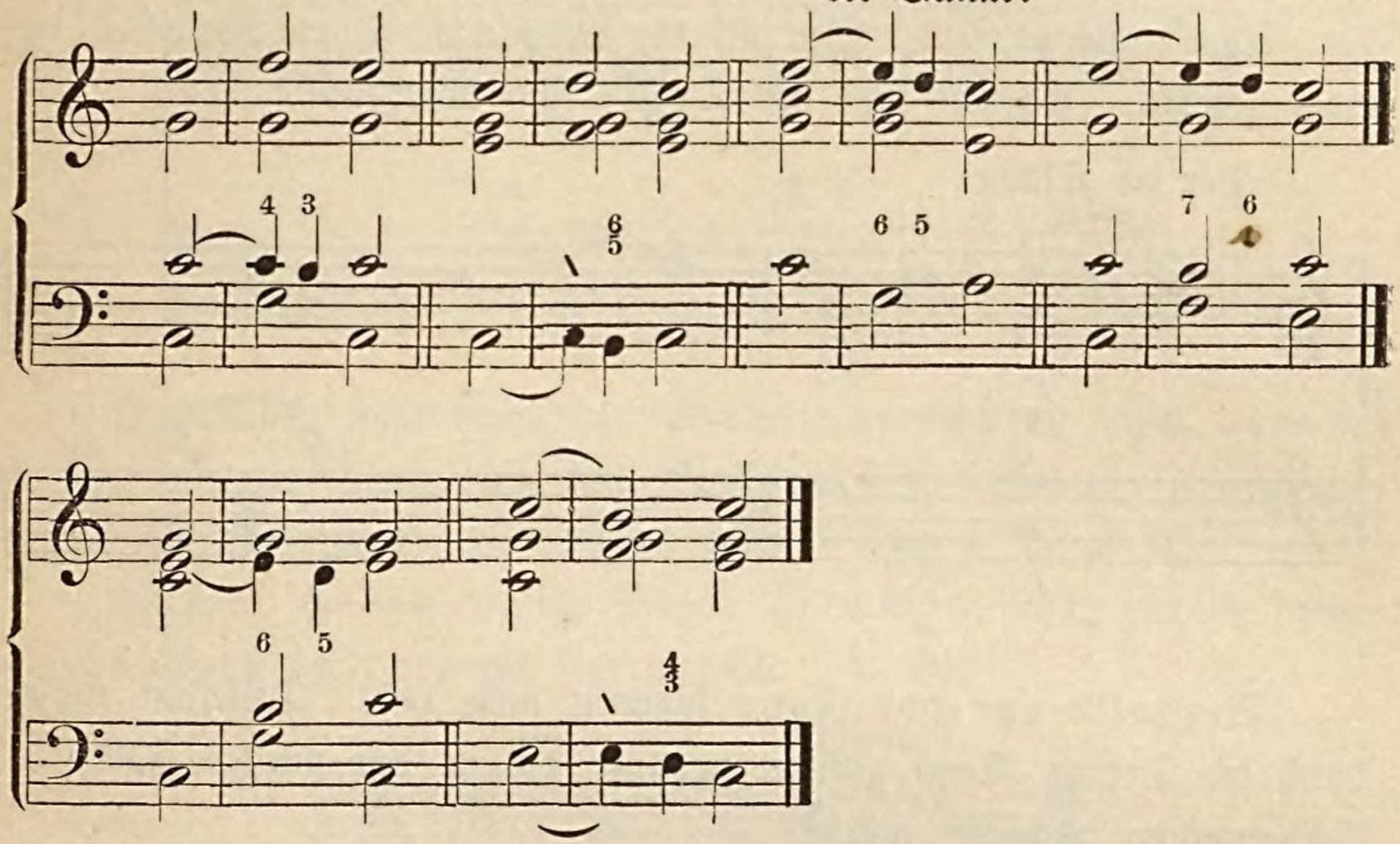
Wie die Vorbereitung des Vorhaltes durch jeden Accord-Bestandteil geschehen kann, so kann der Vorhalt selbst vor jedem Intervallenton und in jeder Stimme erscheinen.

Beispiele:

Vorhalte des Grundtons: der Terz:

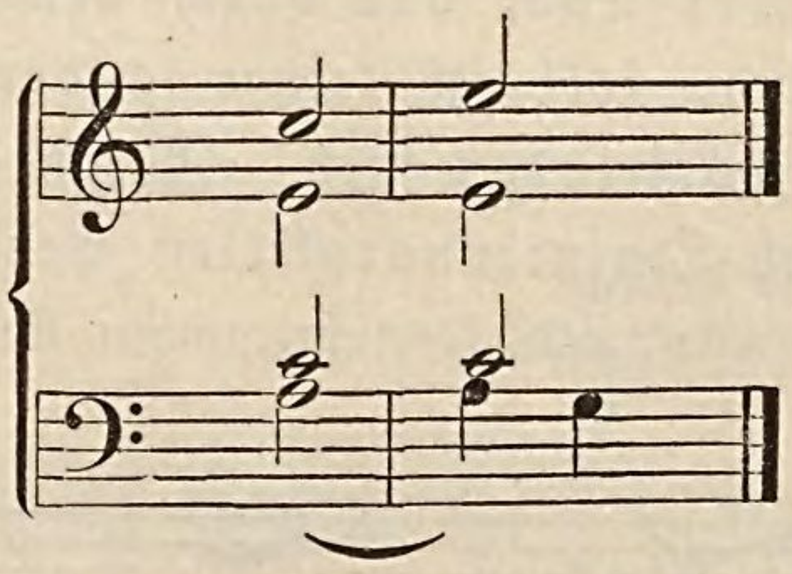


der Quinte:



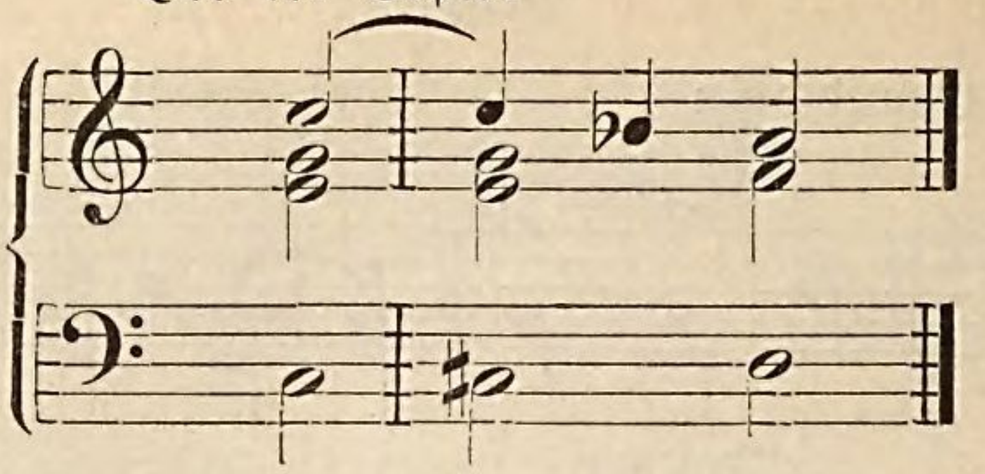
Die Vorhalte der Quinte sind im allgemeinen nicht empfehlenswert, obwohl sie hin und wieder recht wirksam angewendet werden können.

In Accordverbindungen, wie



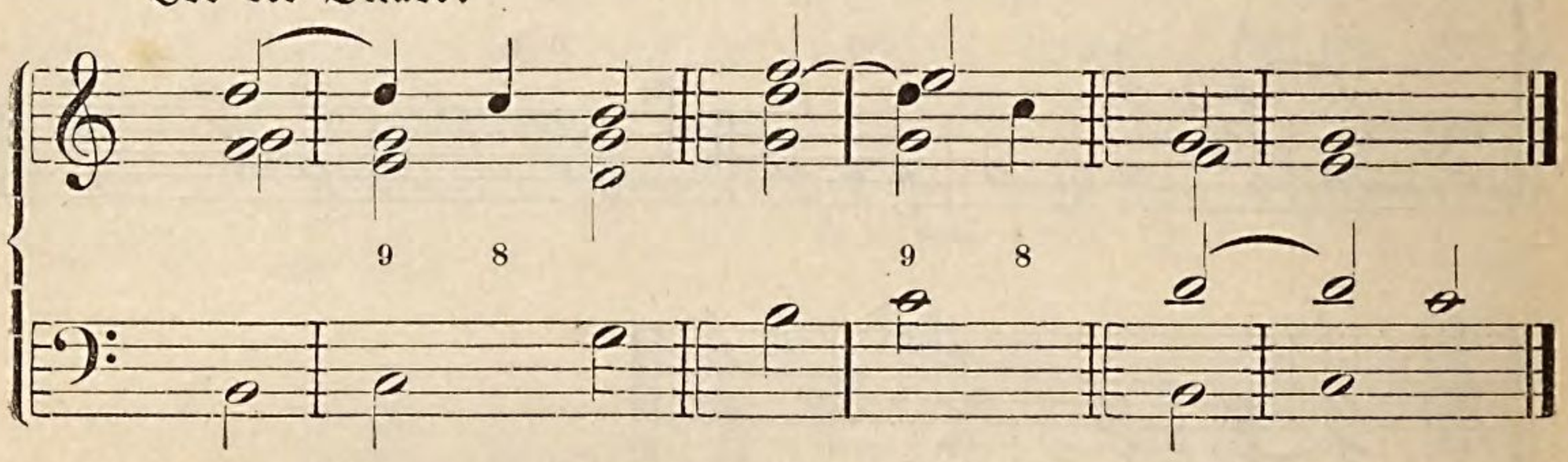
ist zwar die äußere Erscheinung eines Vorhaltes gegeben, das Charakteristische eines solchen, das Streben, durch einen anderen Ton ersetzt zu werden, fehlt aber ganz. Das Ohr wird bei obigem Beispiel das a im Basse als zur Harmonie gehörig auffassen.

Vor der Septe:



Geht der Septe die reine Oktave, das Intervall der Einheit, der Verdopplung voraus, so ist ein Vorhalt nicht denkbar. Die reine Oktave kann nie in eine strebende Stellung kommen. Anders verhält es sich, wenn, wie in obigem Beispiele, die verminderte Oktave der Septe vorhergeht. Hier ist die Möglichkeit eines Vorhaltes recht wohl gegeben. Vorhalte vor der Septe sind überhaupt selten.

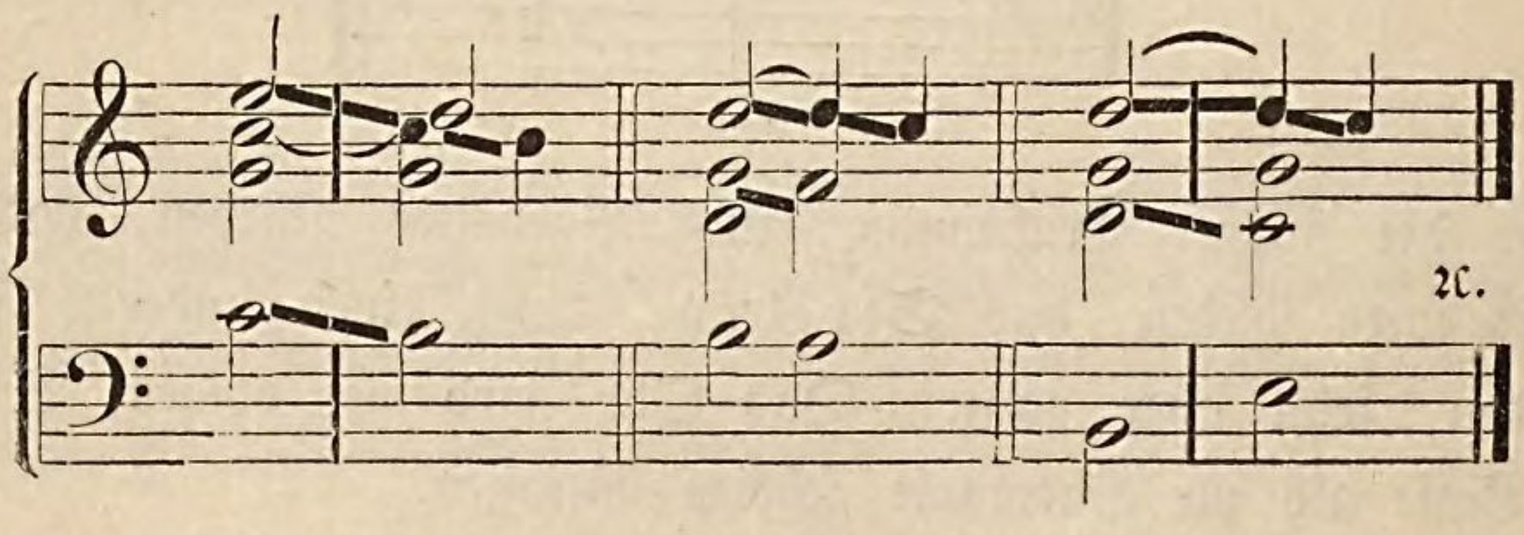
Vor der Oktave:




Vorhalte vor der None kommen nicht vor. Dieselben müßten durch die Dezime (Terz) gebildet werden, die in den meisten Fällen als Verdoppelung erscheinen würde.

Die Auflösung der Vorhalte erfolgt in der Regel in derselben Stimme eine Stufe abwärts. Die übrigen Stimmen können liegen bleiben, können aber auch fortschreiten. Der Auflöseton, d. i. der Ton, der durch den Vorhalt verdrängt, zurückgehalten wird, soll in keiner anderen Stimme in der gleichen Tonhöhe vorhanden sein. (Vergl. § 22!)

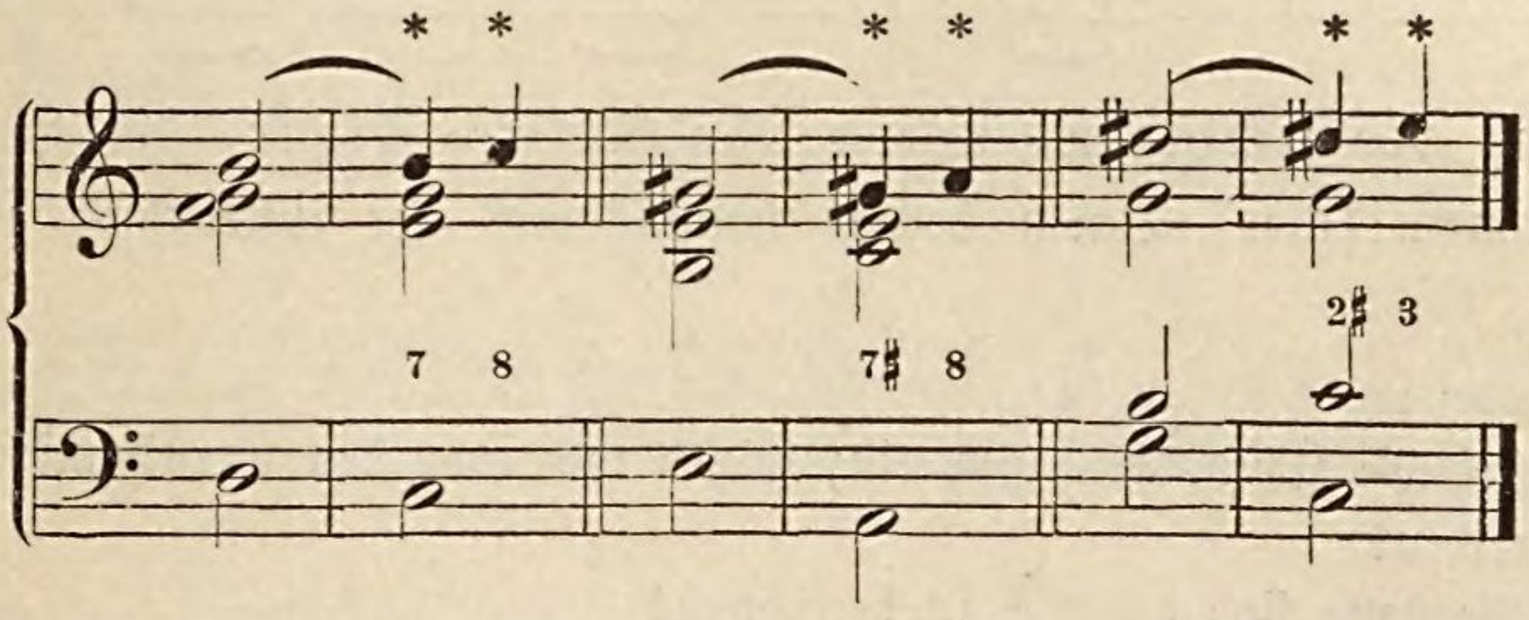
Oktaven- und Quintenparallelen werden durch Vorhalte nicht aufgehoben. Folgende Fortschreitungen sind demnach fehlerhaft:



Am gebräuchlichsten sind die Vorhalte vor der Terz, (die Quartenvorhalte), nach diesen die Vorhalte vor der Oktave, die Nonenvorhalte.

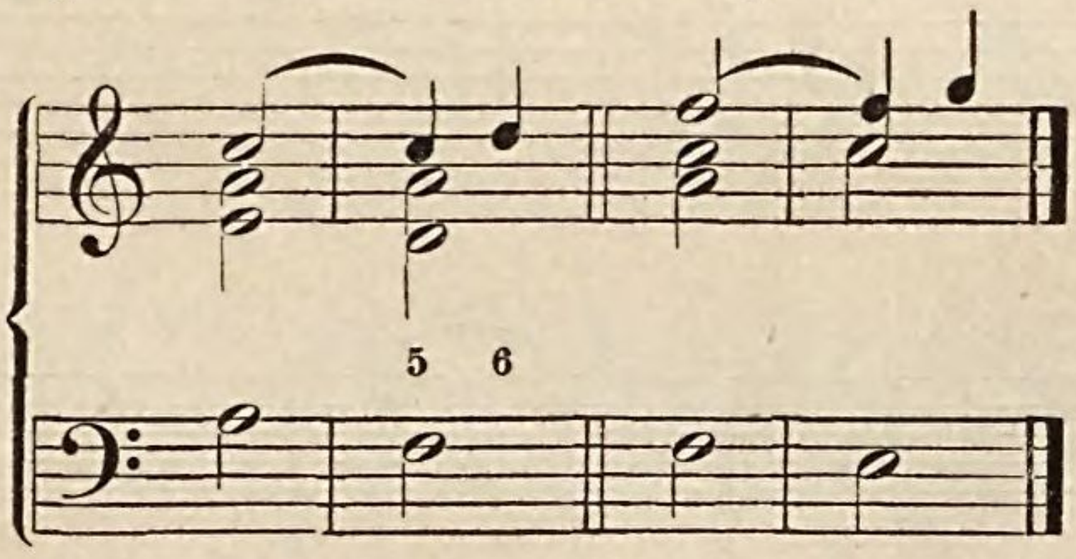
Vorhalte von unten nach oben

werden nur in wenigen Fällen eine befriedigende Wirkung hervorbringen. Sie unterscheiden sich in bezug auf ihr Auftreten und ihre Behandlung von den „Vorhalten von oben nach unten" nur dadurch, daß sie nicht eine Stufe ab-, sondern aufwärts fortschreiten. Z. B.:



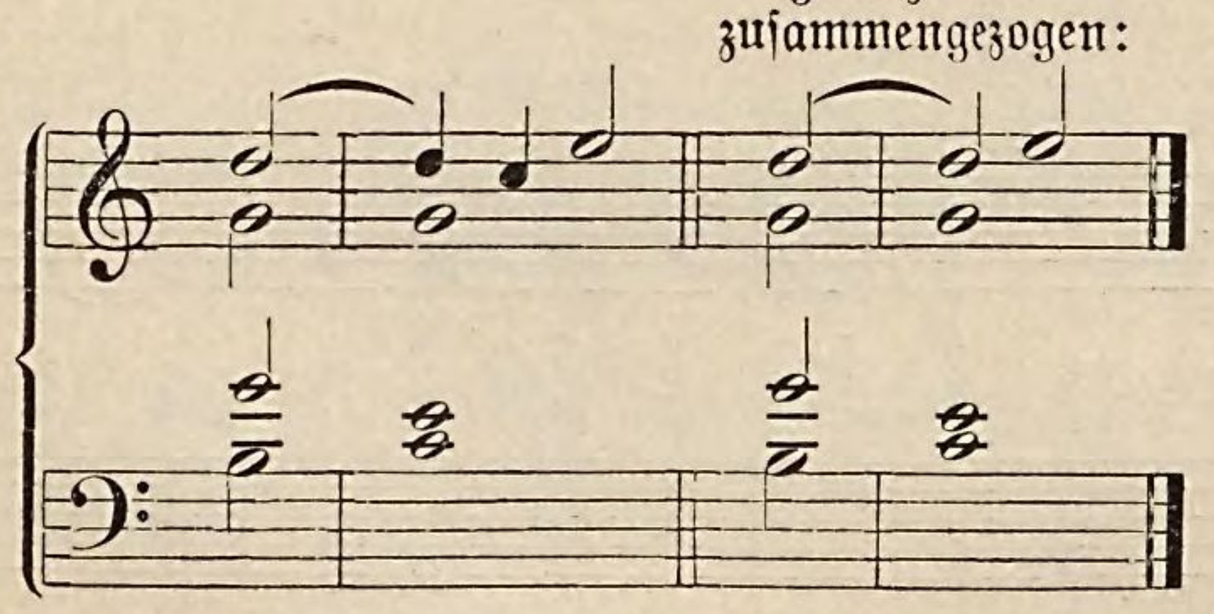

Gewöhnlich findet man den Vorhalt von unten nach oben bei solchen Intervallentönen, die einen halben Ton aufwärts fortzuschreiten haben, bei übermäßigen Intervallen, beim Leiteton ꝛc.

Vorhalte, die eine ganze Stufe aufwärts gehn, werden immer etwas Gezwungenes an sich haben. Z. B.:

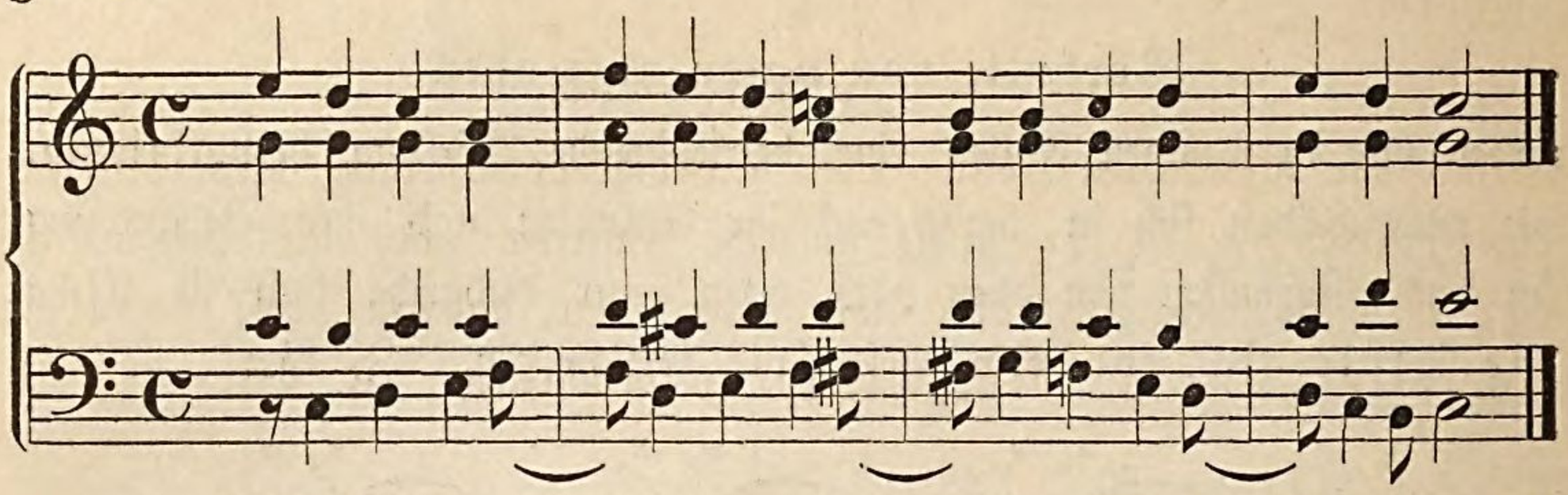



In vielen Fällen werden die Vorhalte von unten nach oben als zusammengezogene Vorhalte von oben nach unten erscheinen. Z. B.:

gekürzt oder zusammengezogen:



Eine den Vorhalten ähnliche Erscheinung ist das sogenannte Nachschlagen harmonischer Töne, das namentlich im Basse angewendet wird. Z. B.:

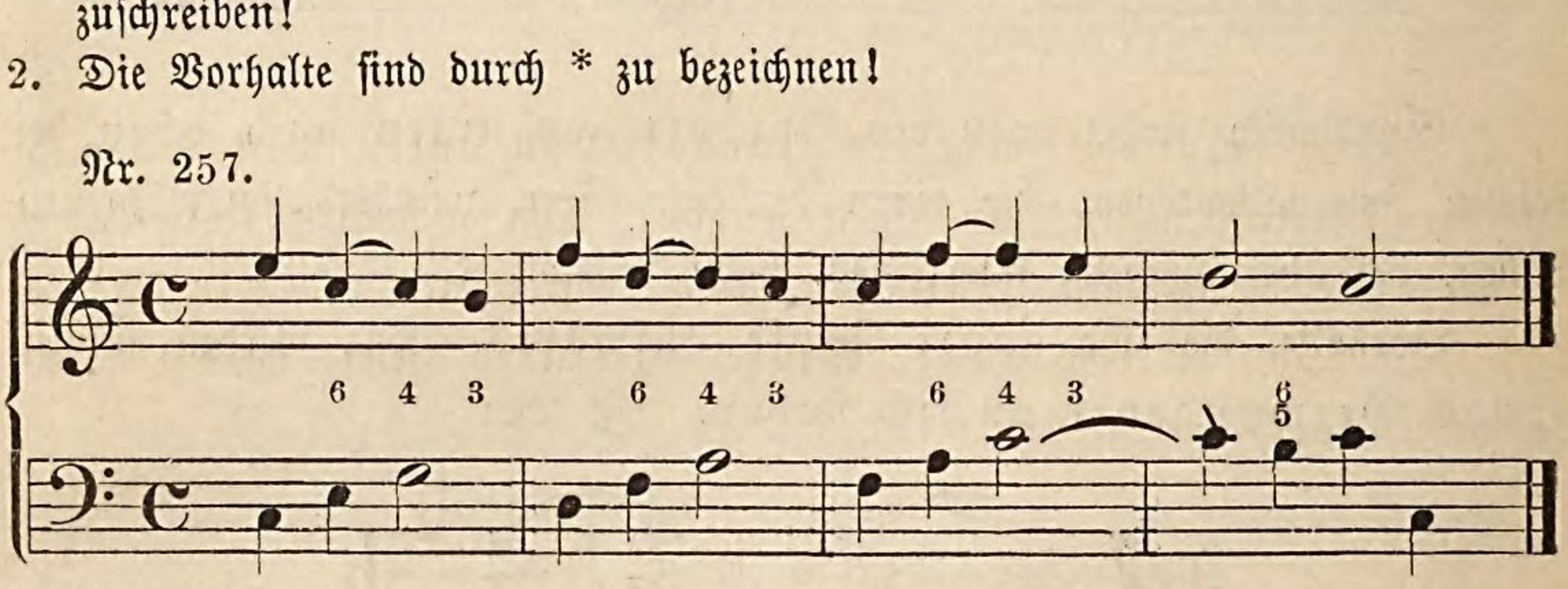


Das Nachschlagen ist eine rhythmische Figur, der Vorhalt eine harmonische. Darin beruht hauptsächlich der Unterschied zwischen beiden.

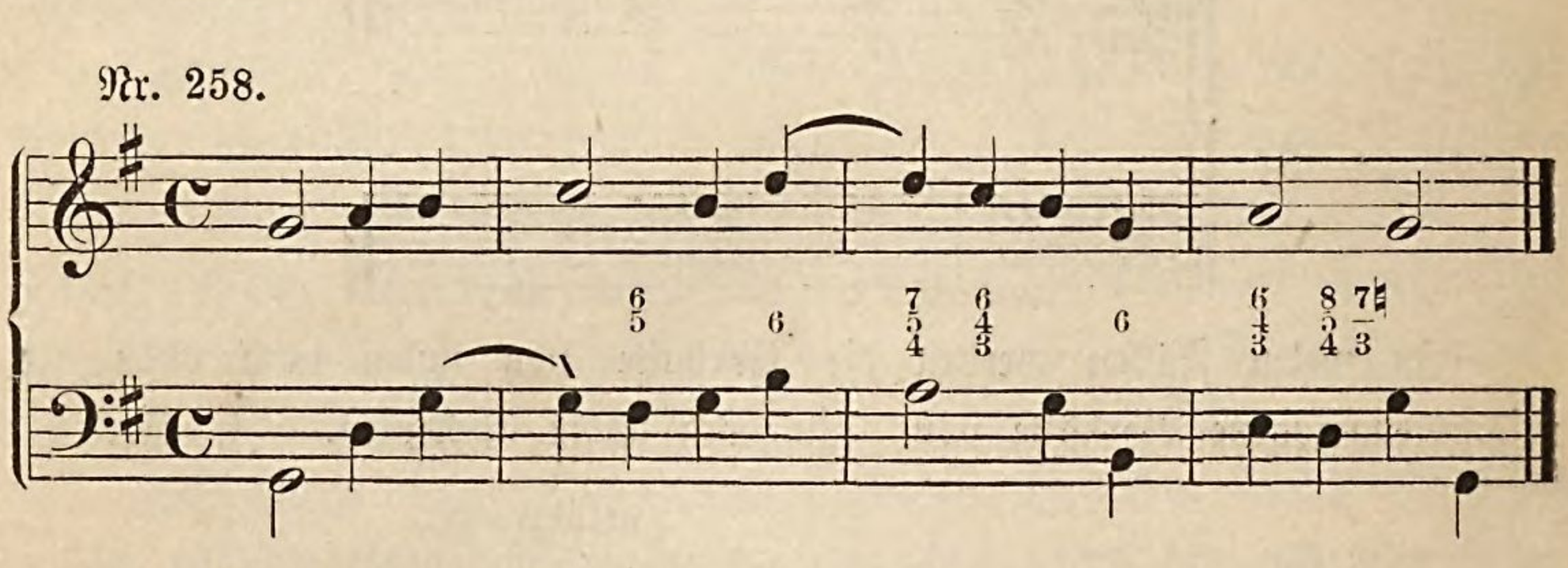
Aufgaben:

1. Nachstehende Übungssätze sind einzuspielen und zum Teil vierstimmig niederzuschreiben!
2. Die Vorhalte sind durch * zu bezeichnen!

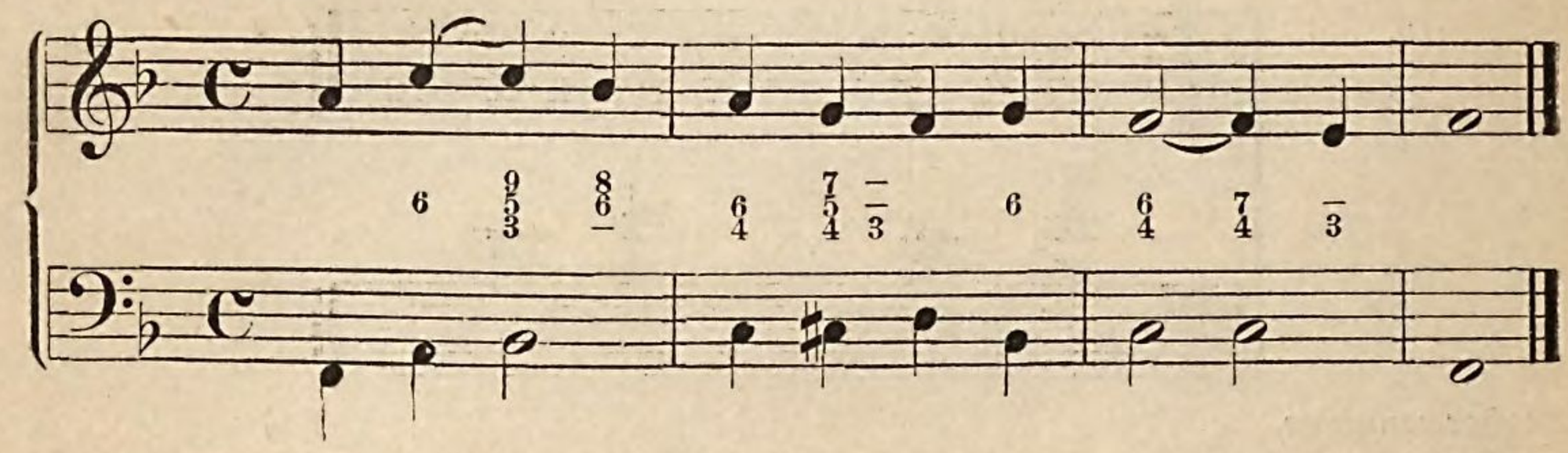
Nr. 257.



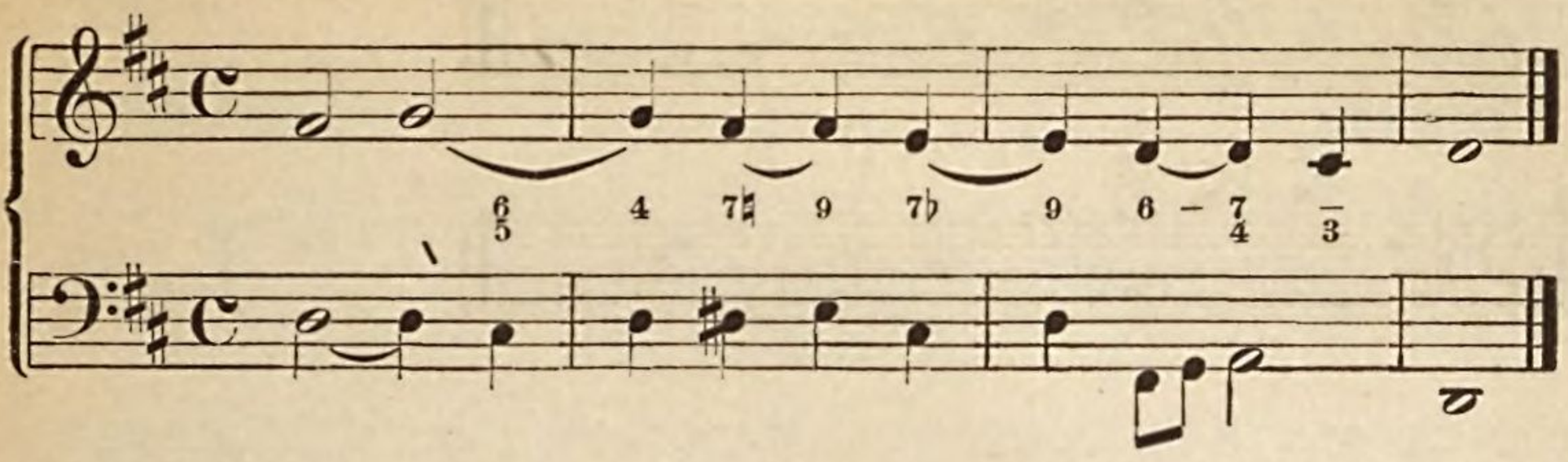

Nr. 258.



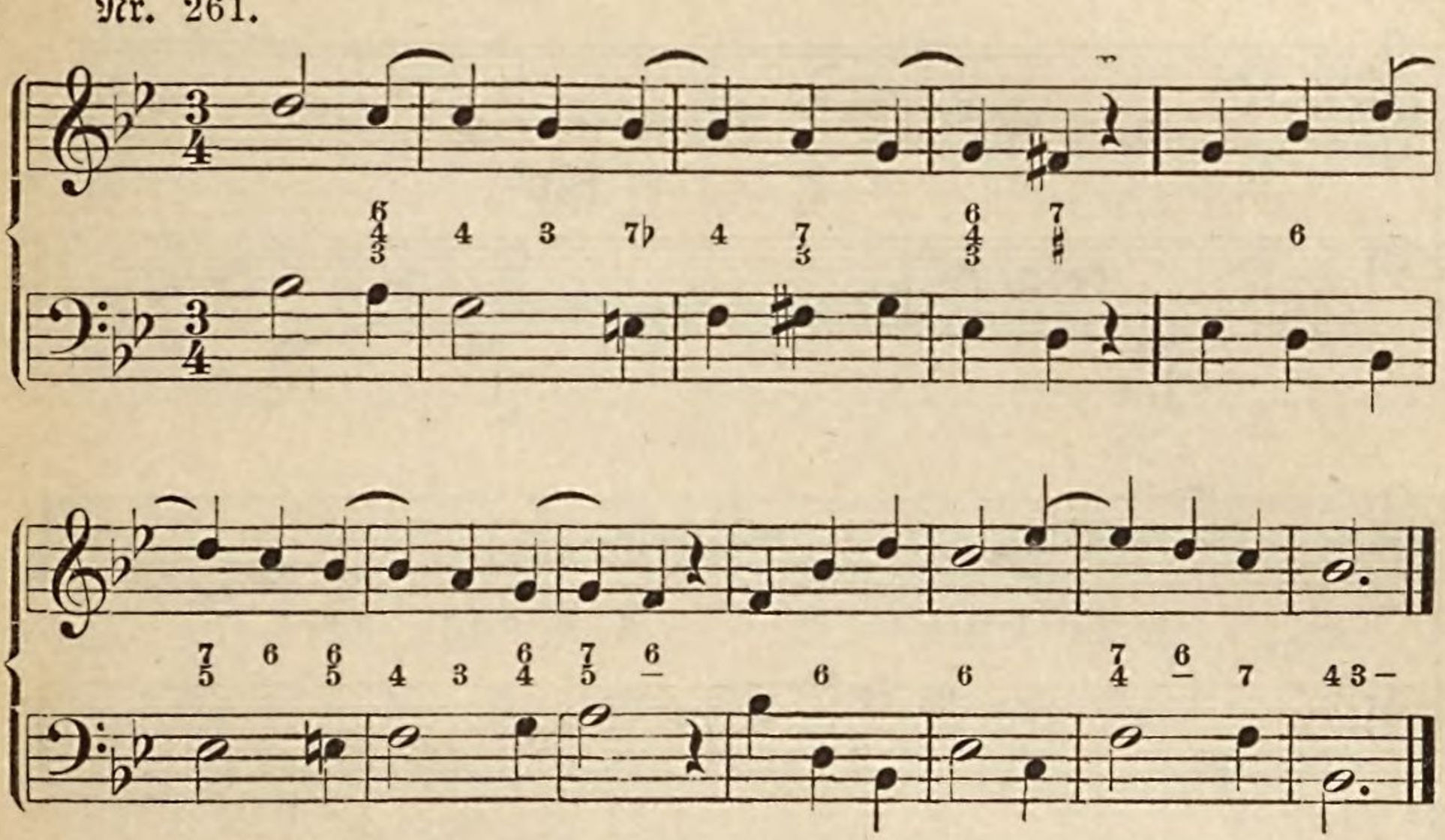

Nr. 259.



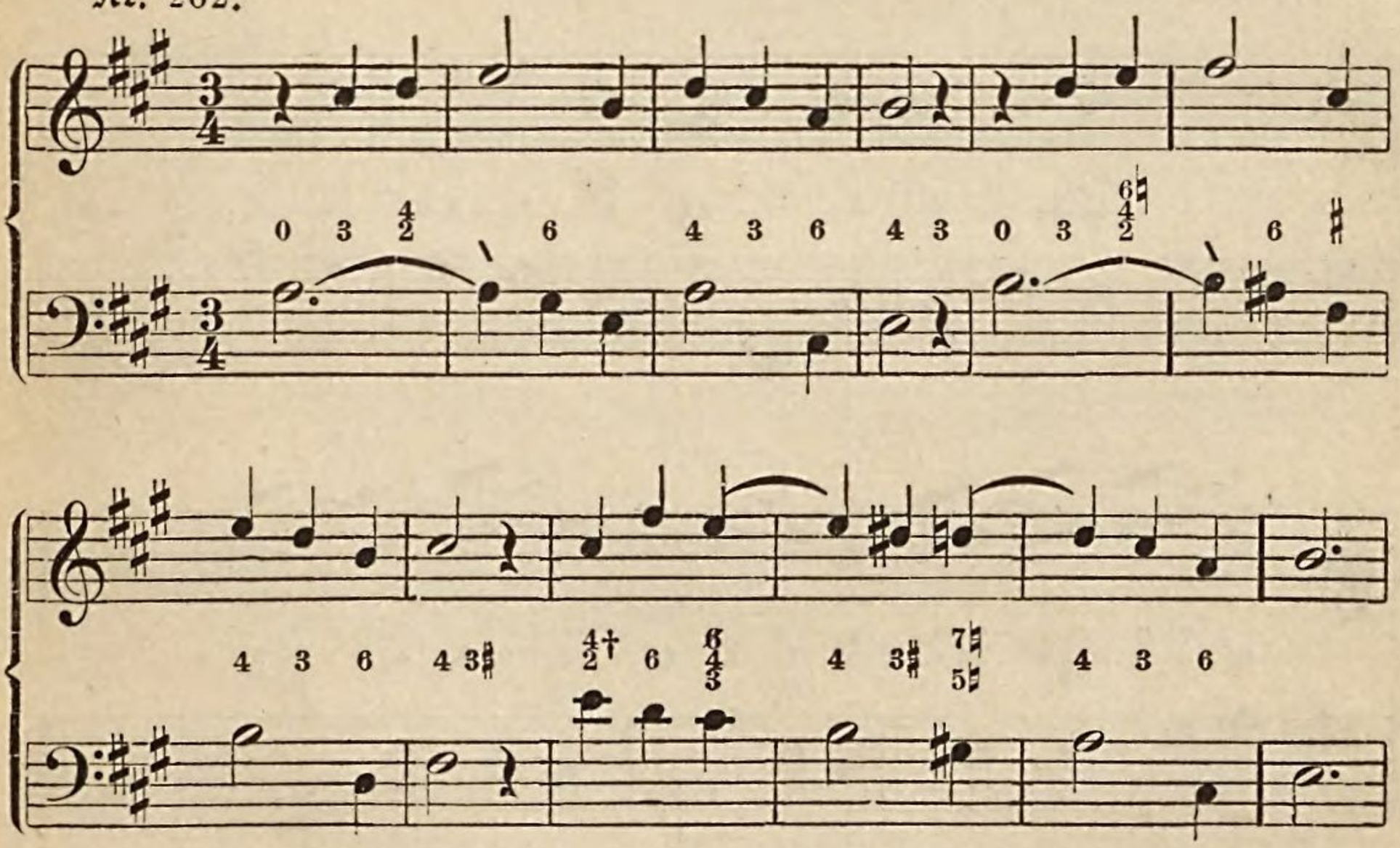
Nr. 260.

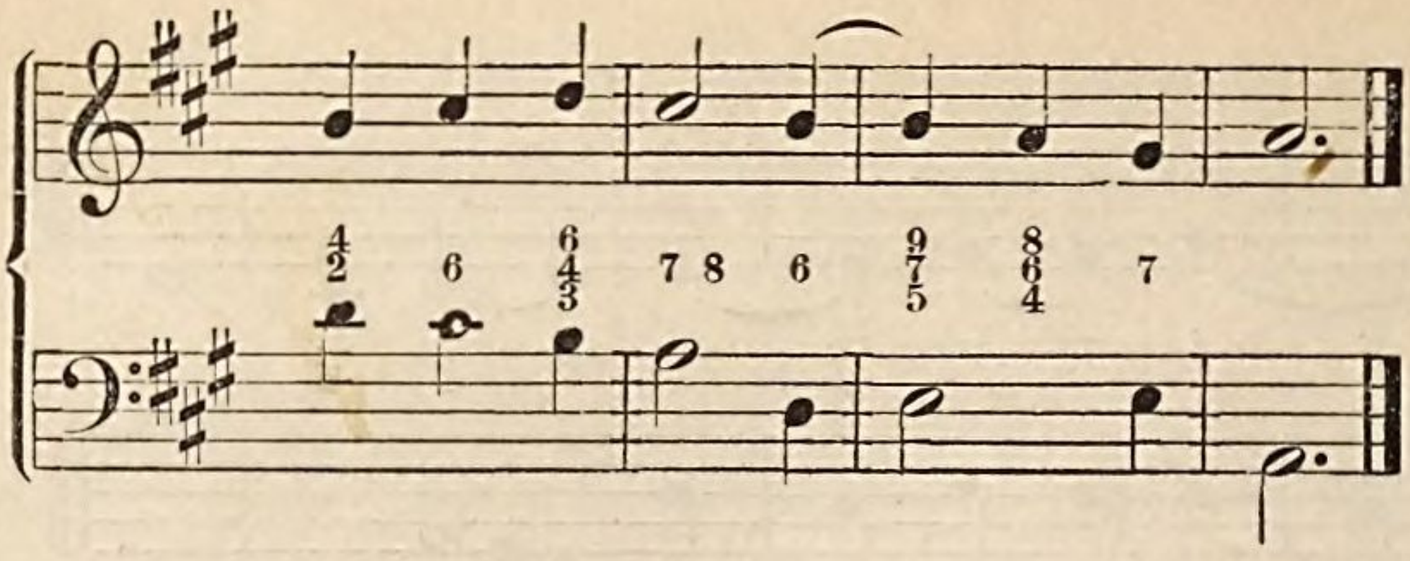


Nr. 261.

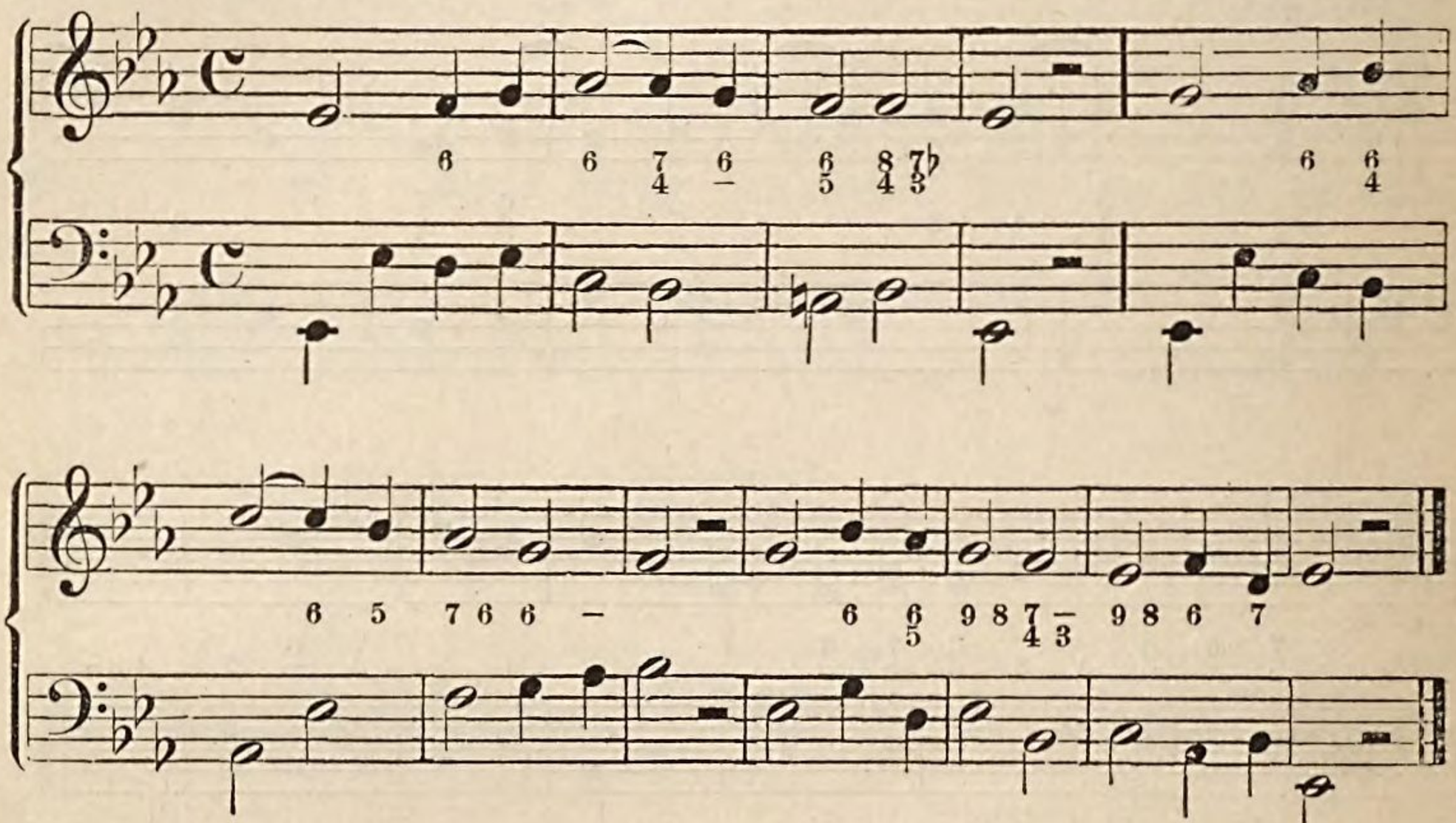


Nr. 262.

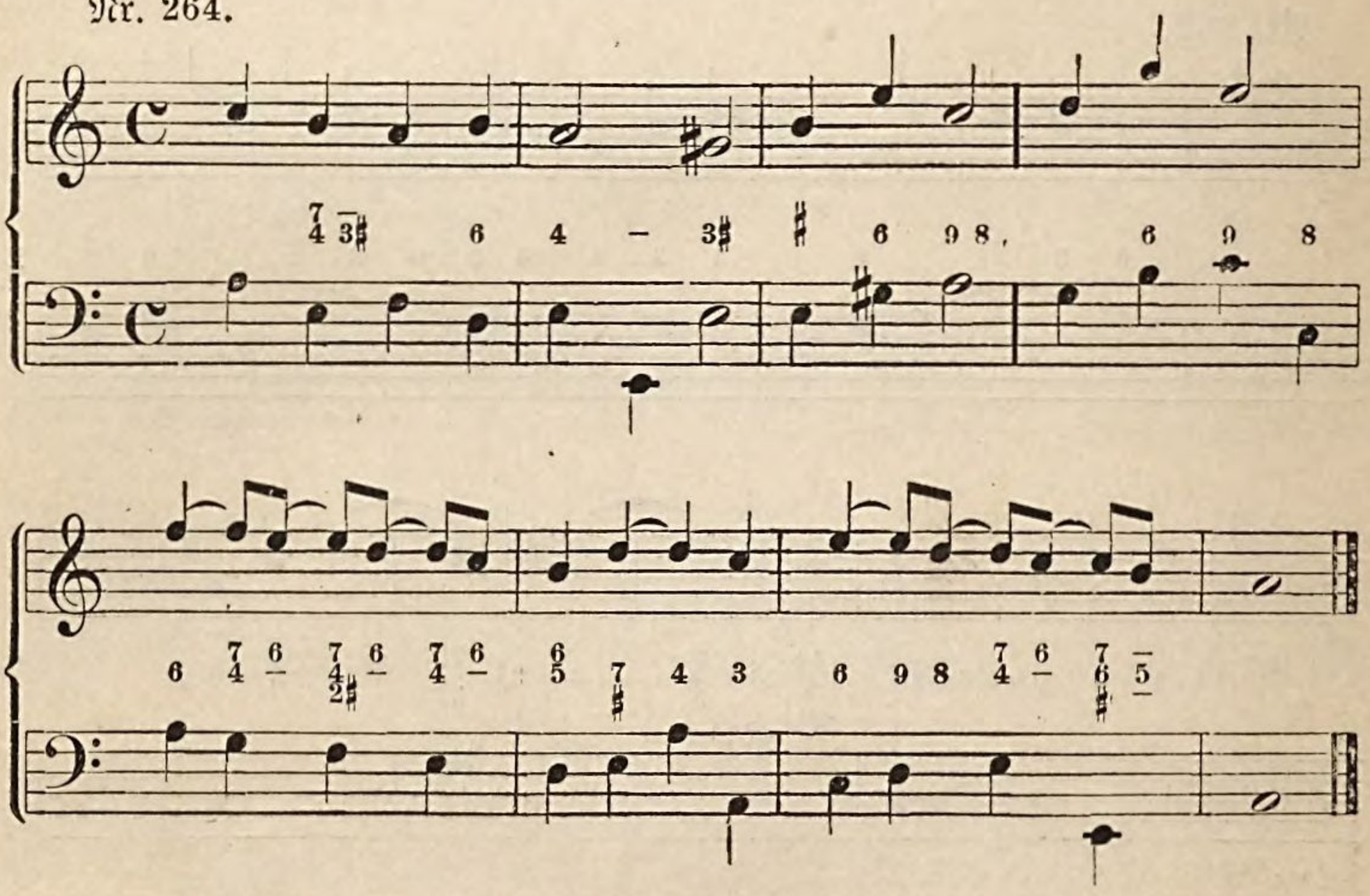




Nr. 263.



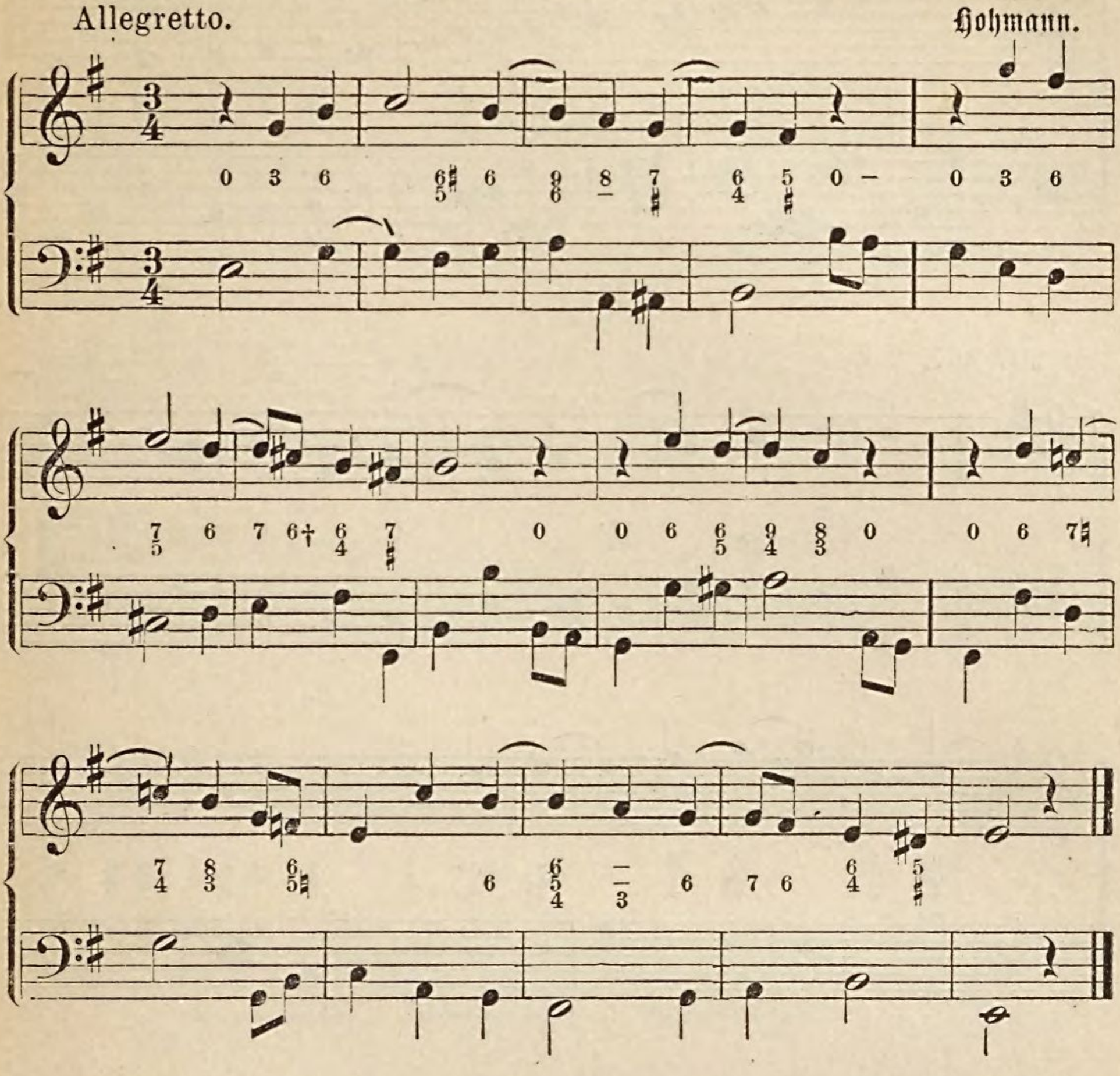
Nr. 264.



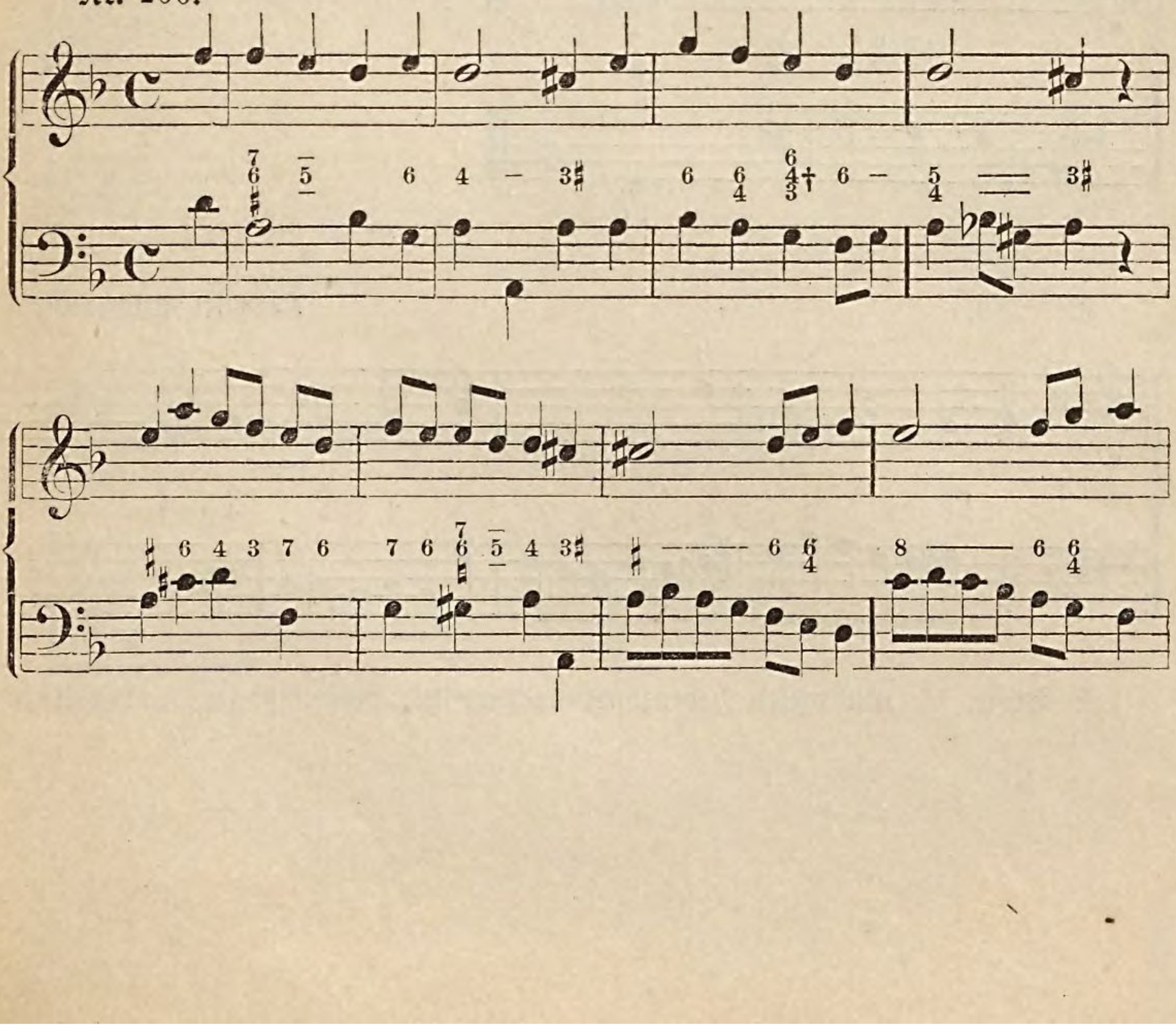
Nr. 265.

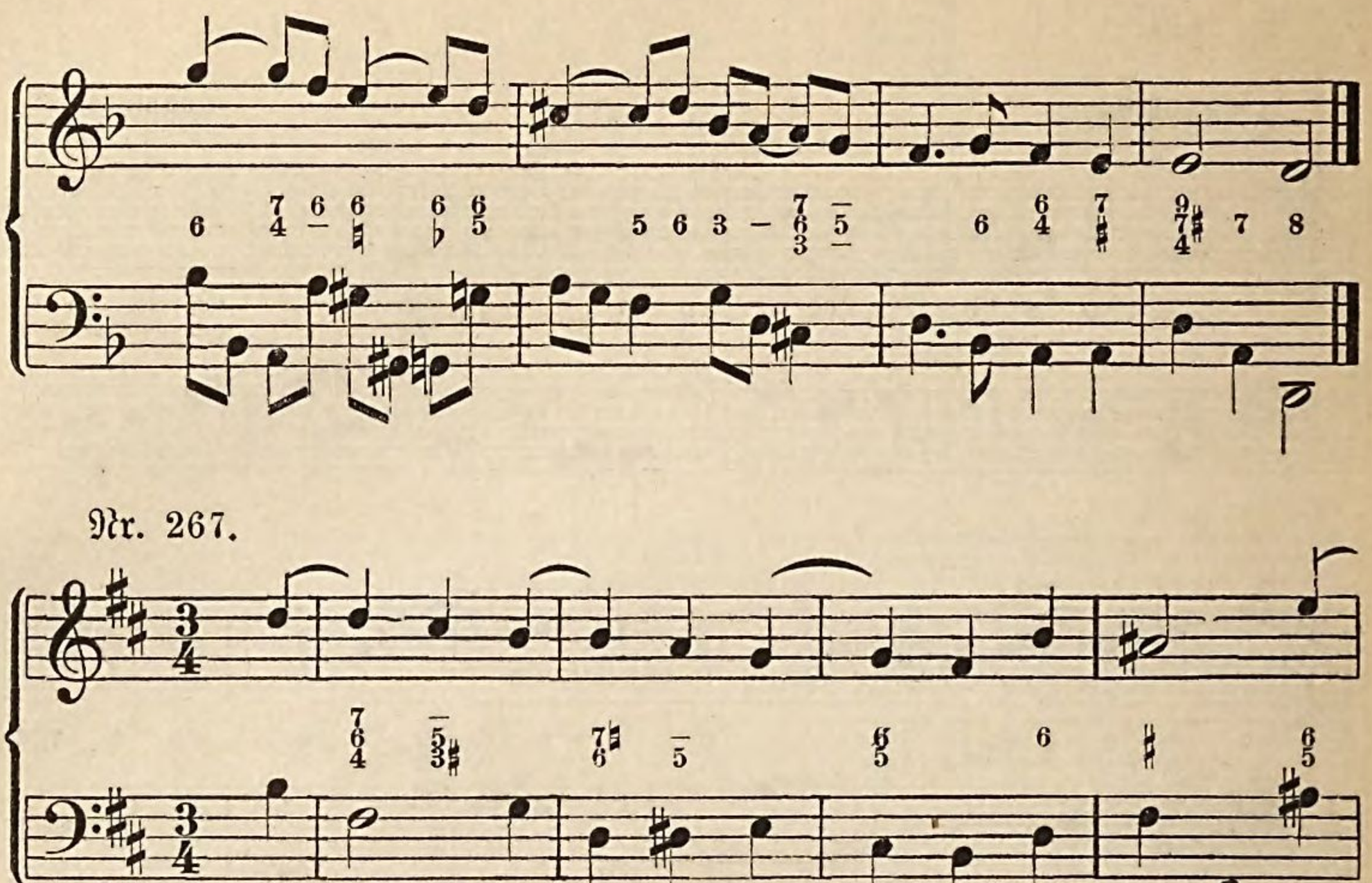
Allegretto.

Hohmann.

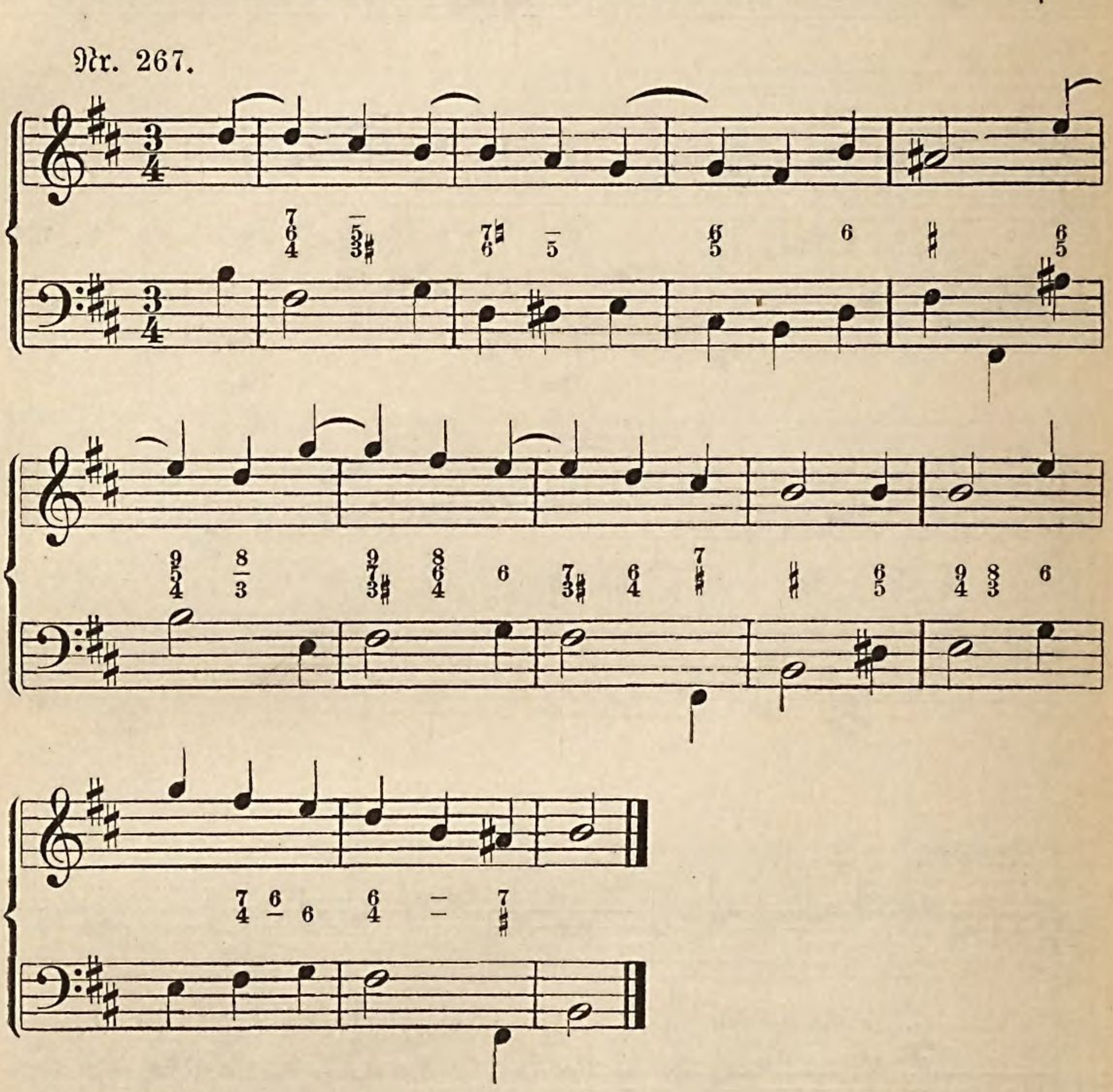


Nr. 266.

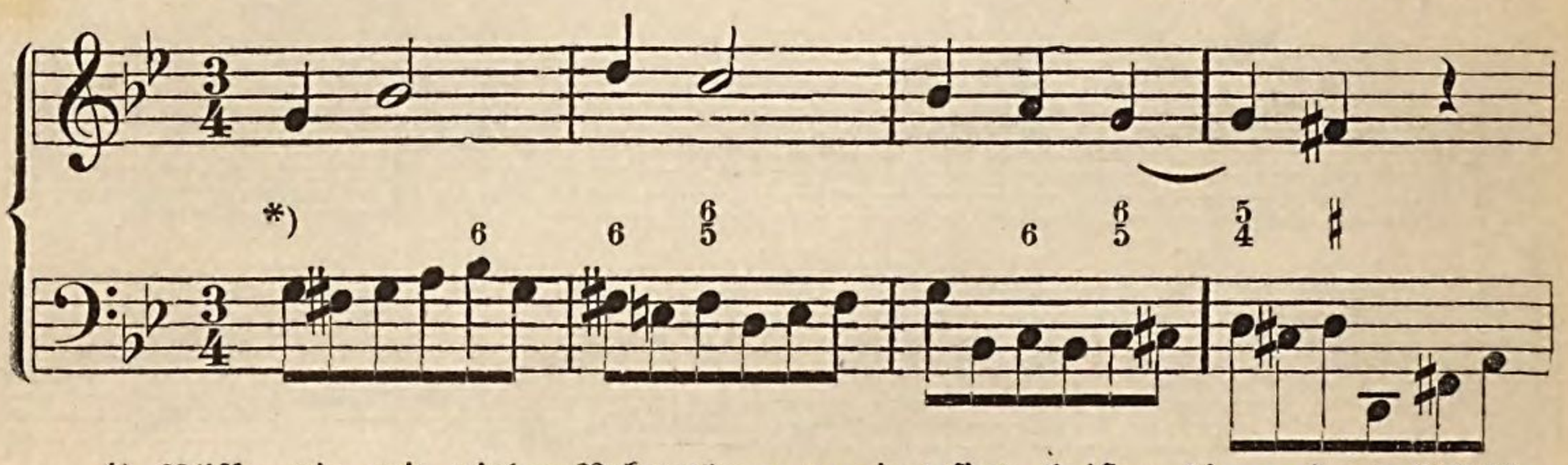




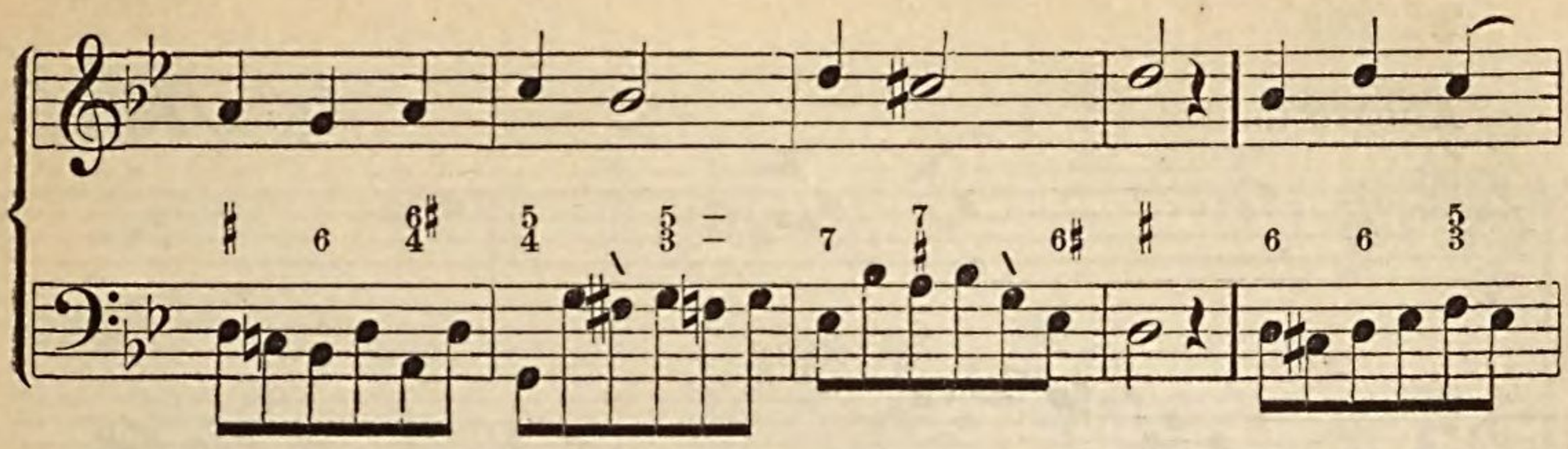
Nr. 267.

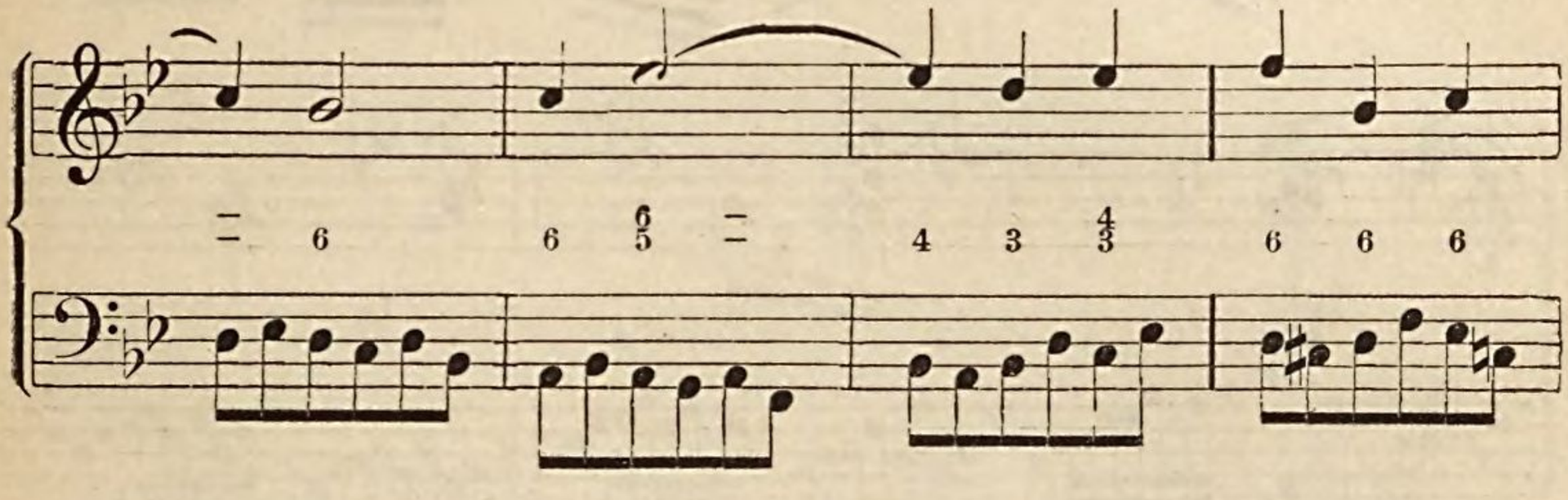


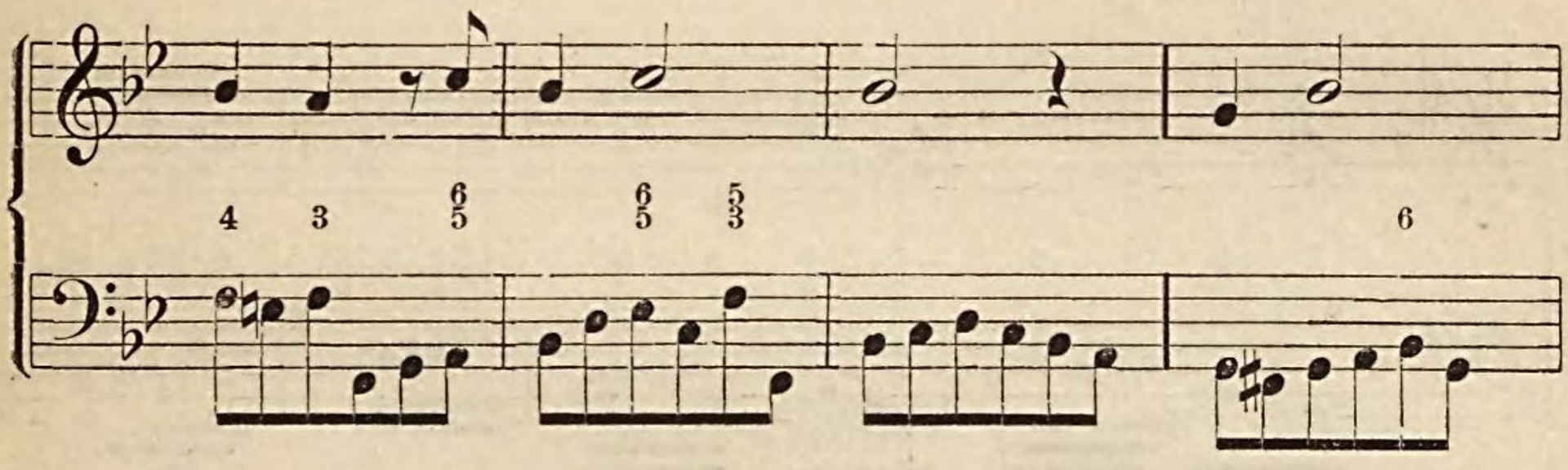
Nr. 268. Benedict Widmann.

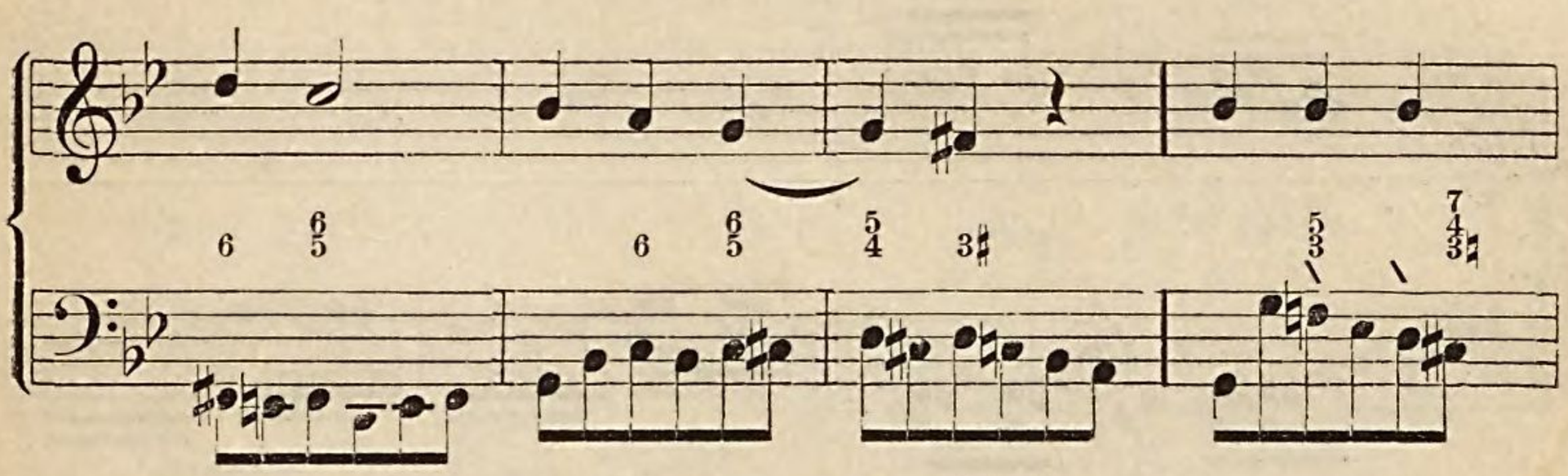


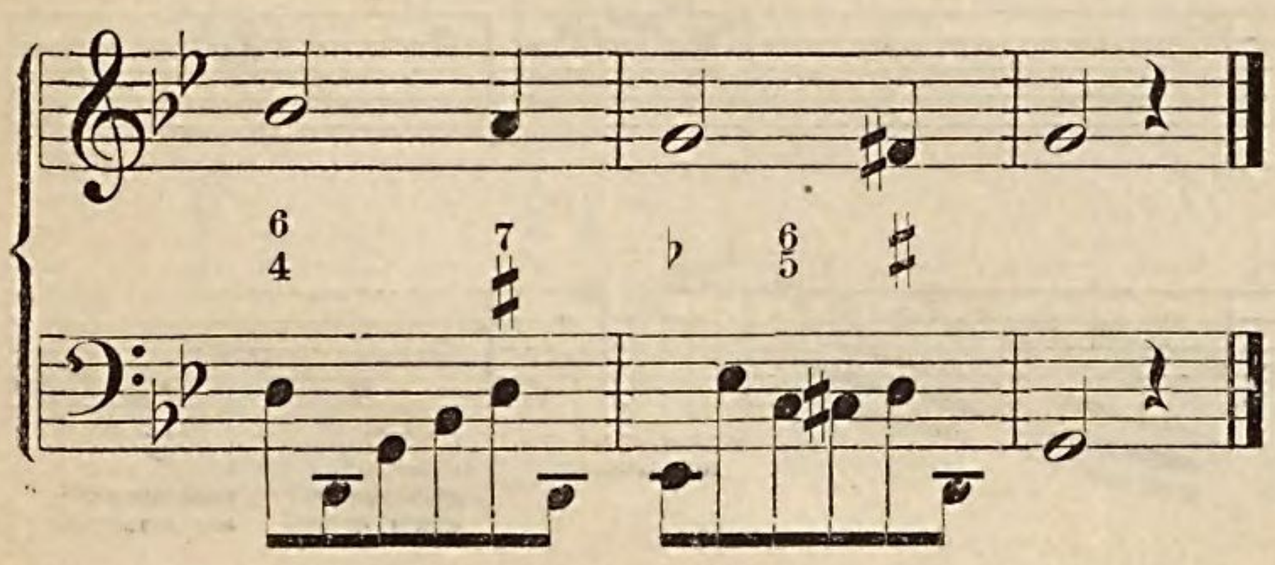
*) Bässe, die mit vielen Nebentönen verziert sind, heißen figurierte Bässe.





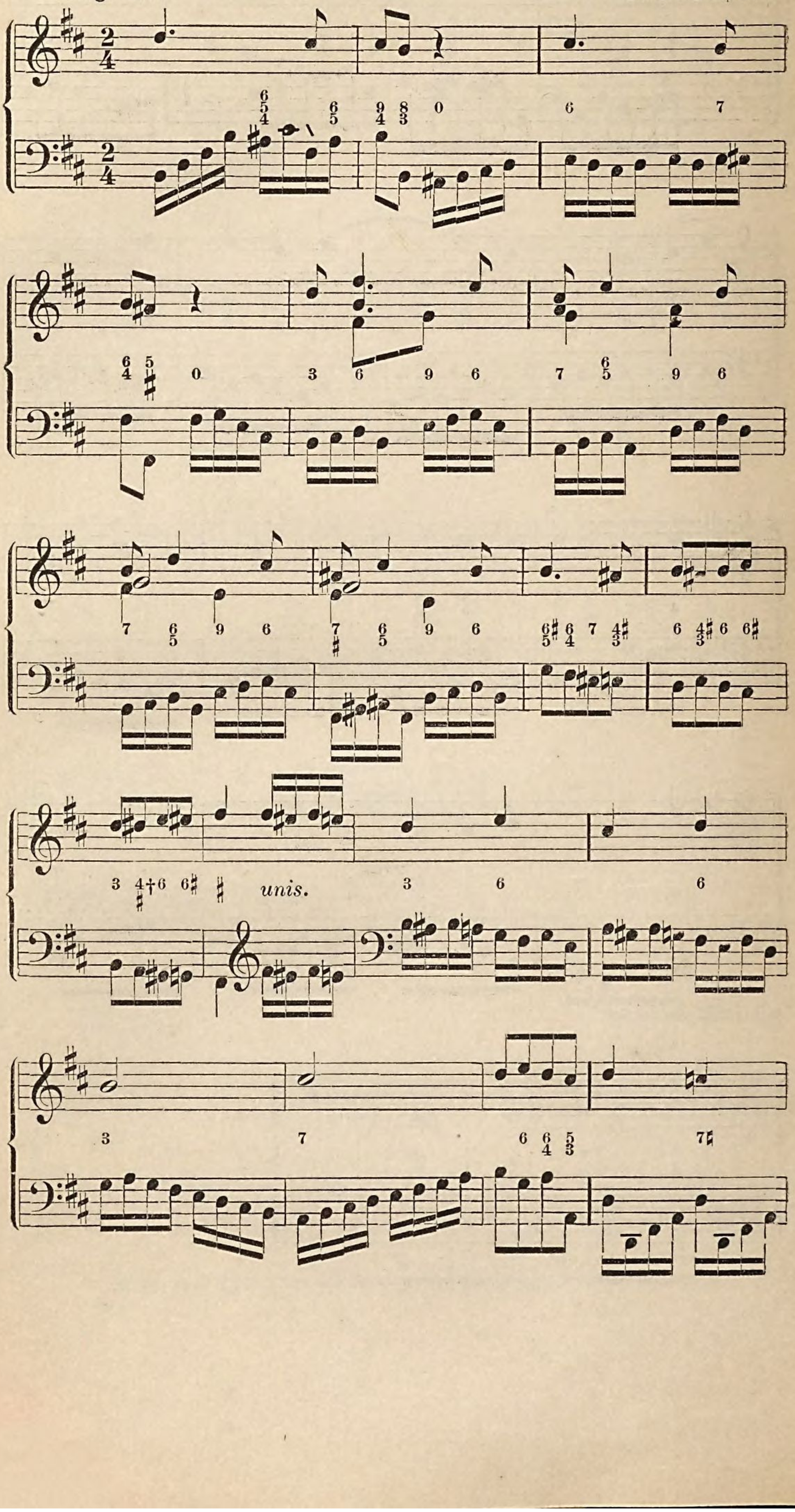


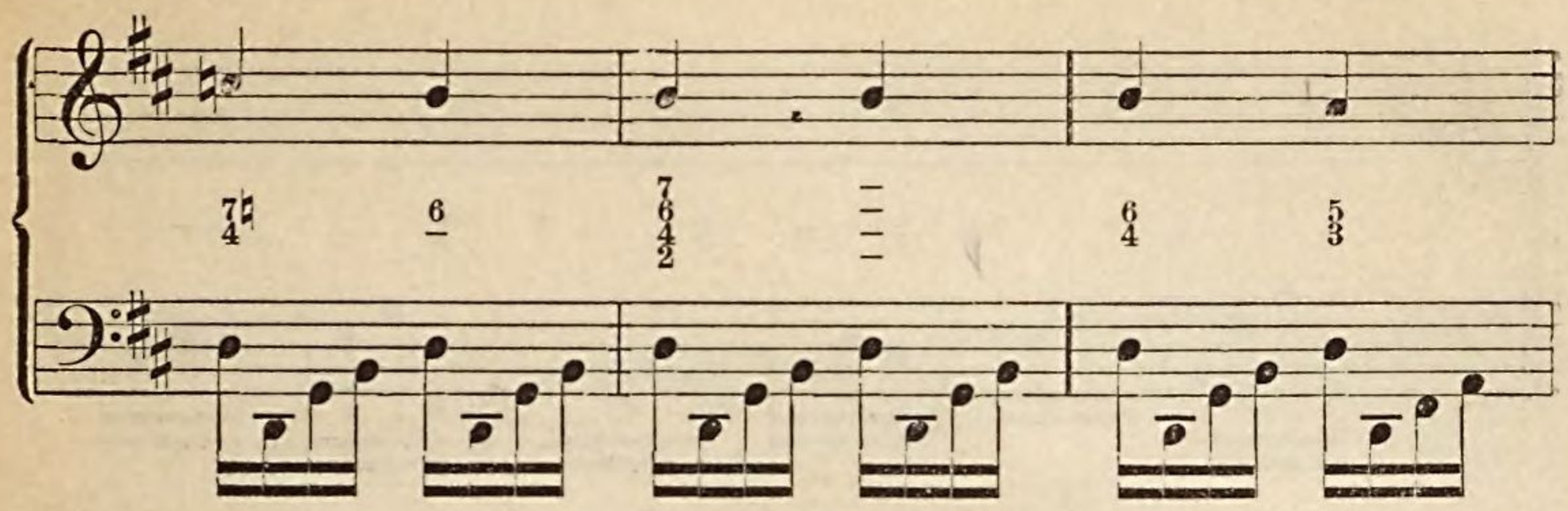


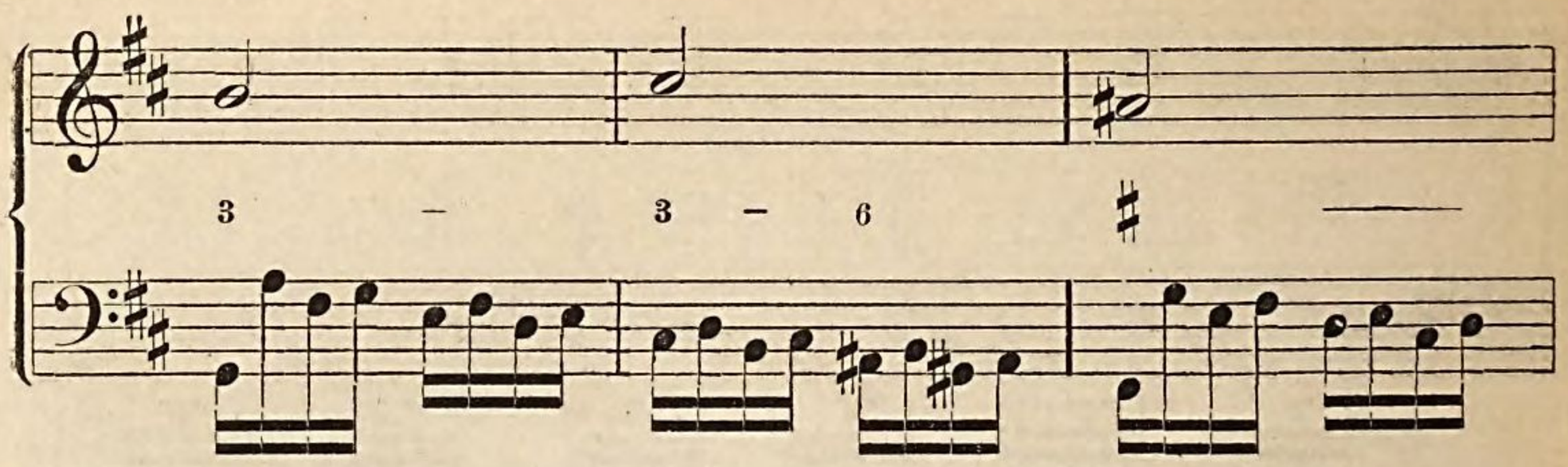


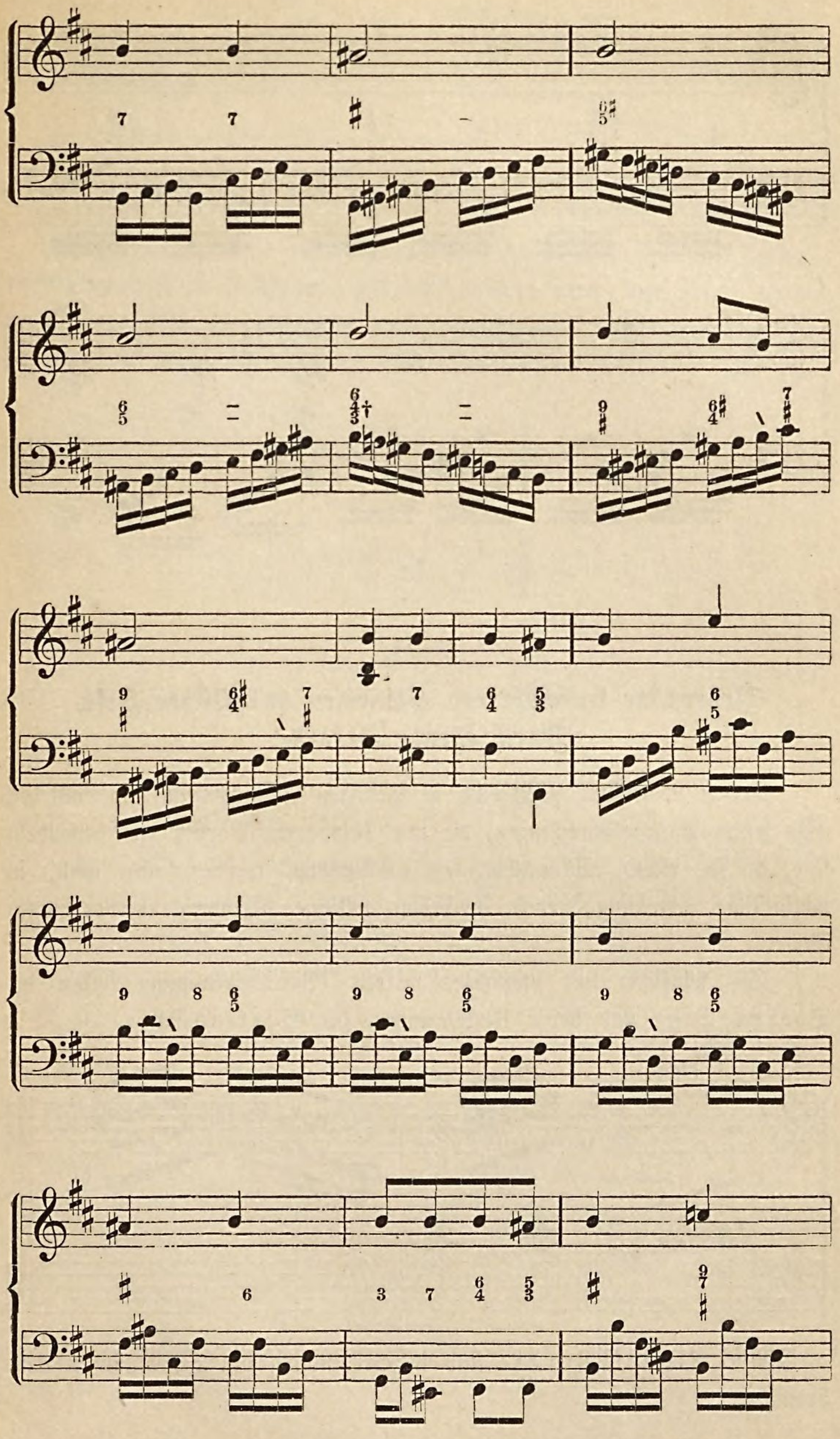
Nr. 269.

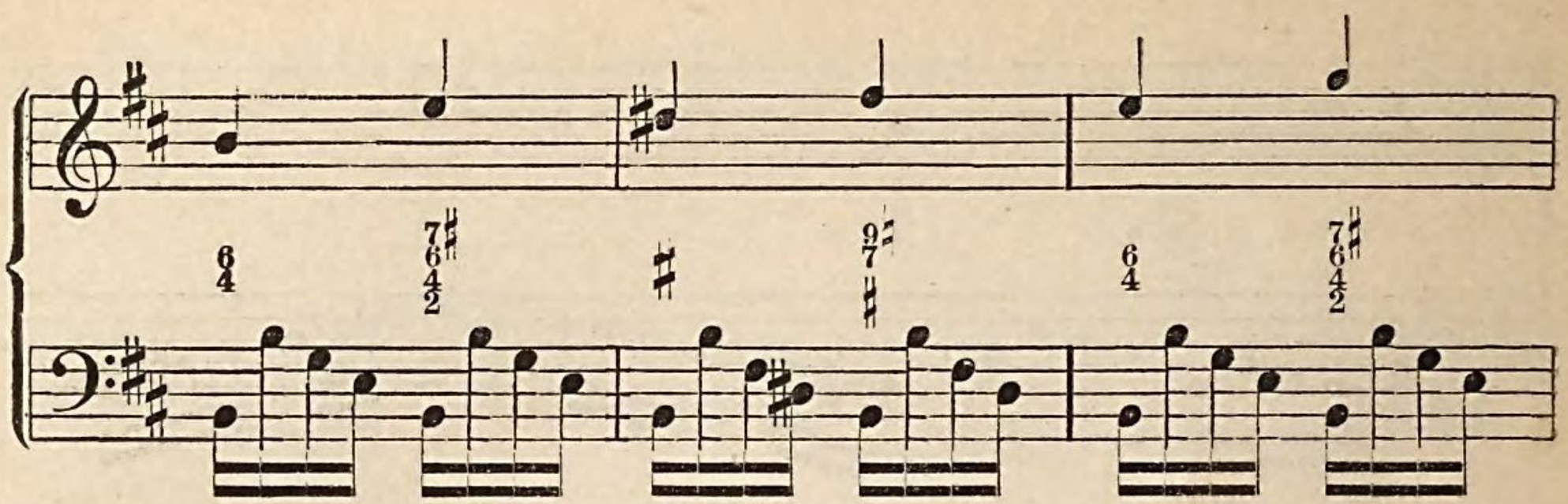
Allegretto. F. A. Förster.

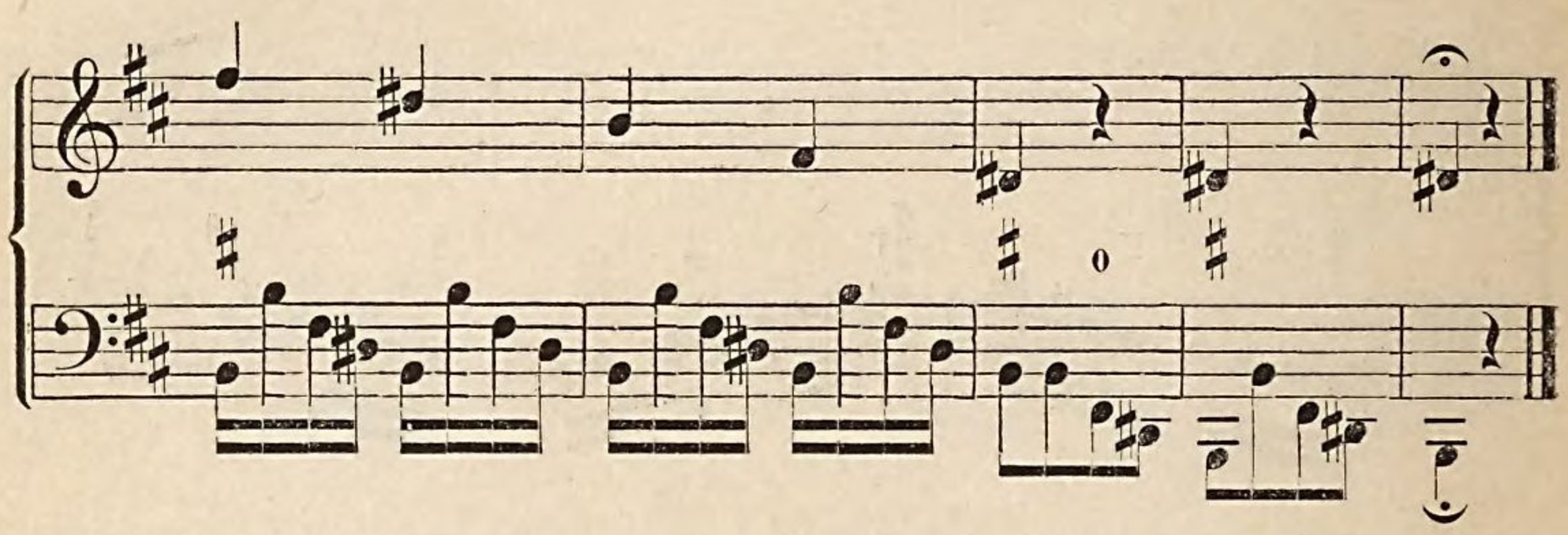



7 6 7 6 5
4 6 4 2 4 3
6 5 4 3 7 2
5 4 3 4 3
8 6 6 3 3
3 5
6 3 3 6 6 9 8 0
5 4 5 4 3
6 7 6 5 3 3
4 0 3 3


3 — 3 — 6
— 4 6 — 6 6
—
7 9 6 6 6
6 4 2 7 4 4
— — —
7 9 6 5 7 5
6 4 2 7 5 4 6 4 2 —
4 0 3 7 7 7





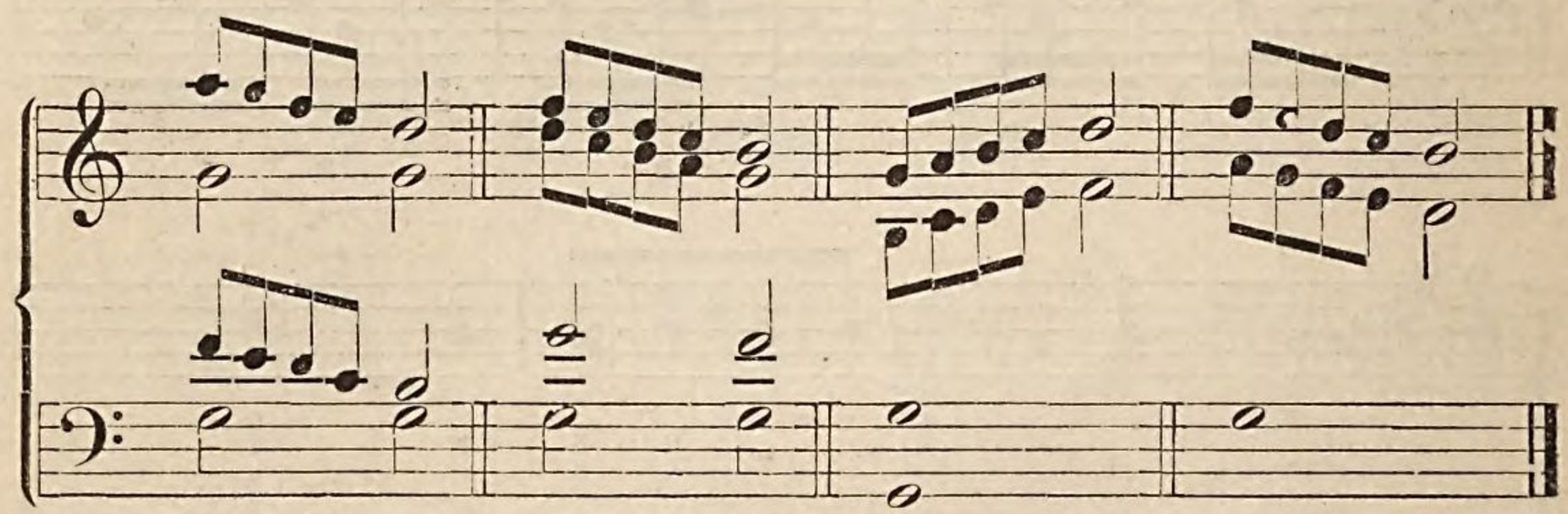


## § 24.

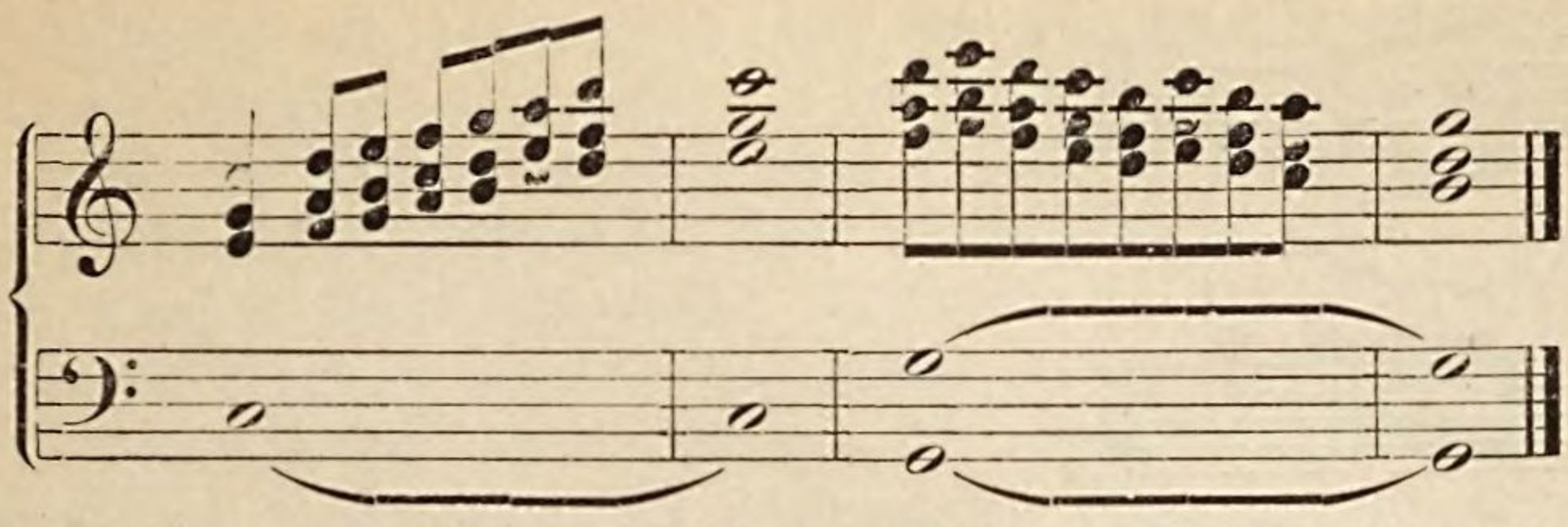
## Nebentöne in mehreren Stimmen zu gleicher Zeit. Durchgehende Accorde.

Treten Nebentöne gleichzeitig in mehreren Stimmen auf, so entstehen nicht selten Parallelbewegungen, die mit besonderer Vorsicht zu behandeln sind, da sie, richtig angewendet, sehr wirkungsvoll werden, aber auch, in ungünstiger Stellung, einen wahrhaft widrigen Eindruck hervorbringen können.

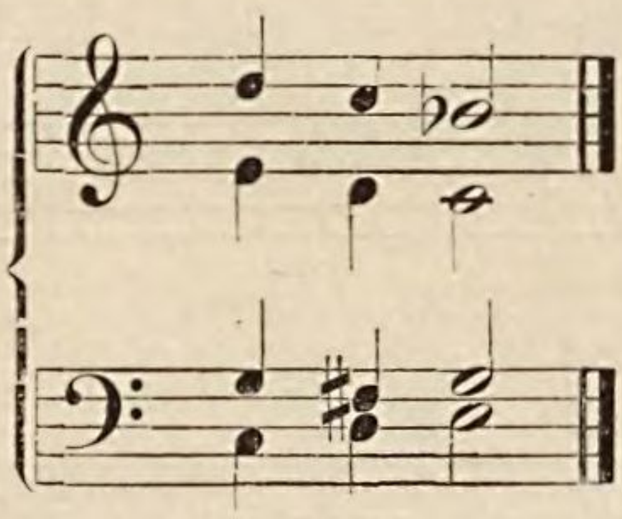
Die häufigste und empfehlenswerteste Parallelbewegung bilden die Terzengänge und deren Umkehrungen, die Sextengänge. Z. B.:



Auch Quartengänge sind in Verbindung mit Sextengängen recht brauchbar:



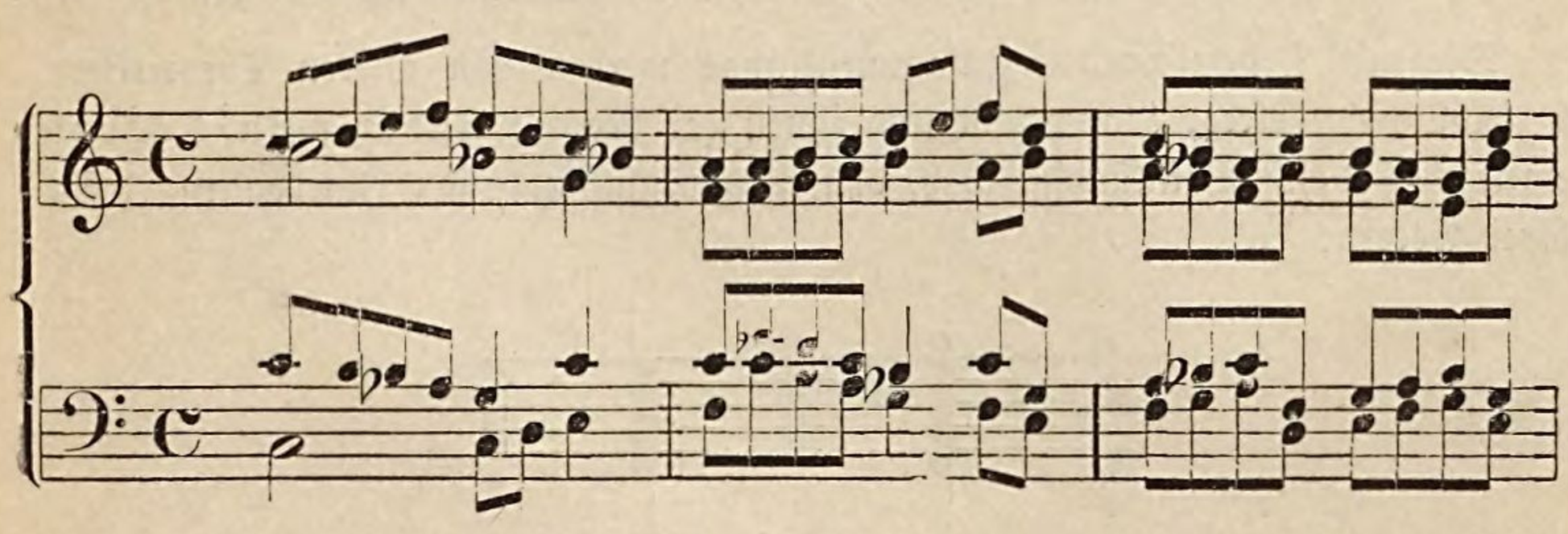
Septimengänge werden zwar immer etwas Herbes an sich haben, können aber doch in Anwendung gebracht werden, wenn ihre Härte durch gute Stimmenführung, außerdem durch entschiedenen Rhythmus überdeckt und gemildert wird. Z. B.:

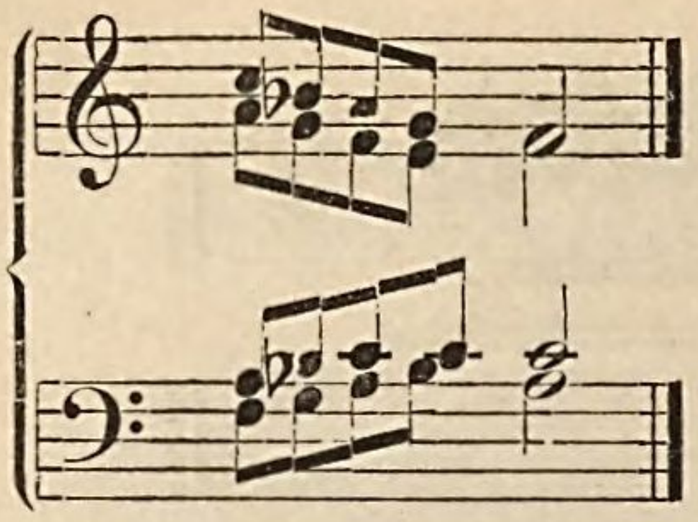


Sekunden- und Quintenfolgen vermeide man entweder ganz, oder wende sie nur vereinzelt an. Z. B.:



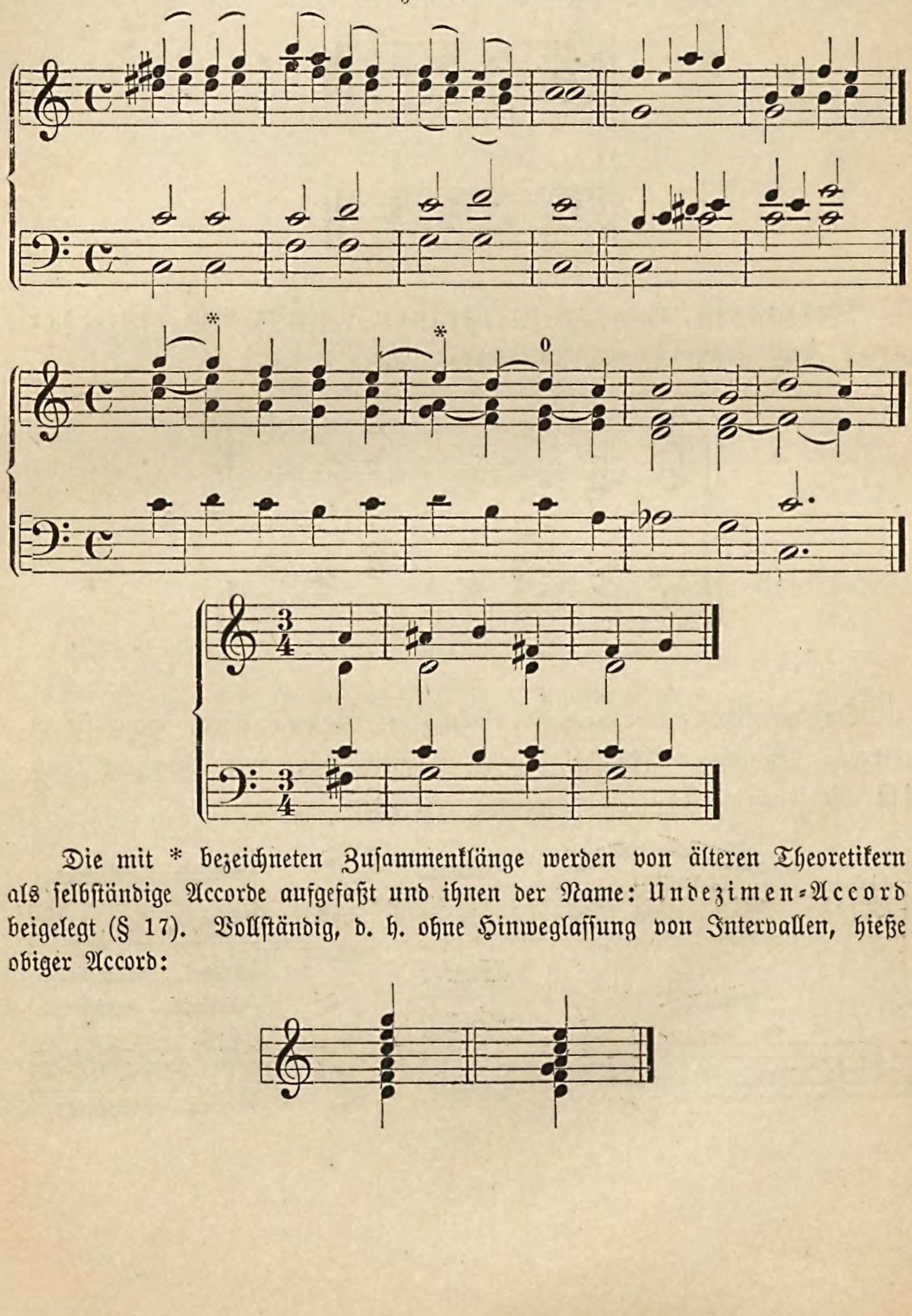
In der Gegenbewegung haben die Nebentöne, wenn sie in mehreren Stimmen erscheinen, einen erhöhten Reiz, nur darf der Satz nicht mit ihnen überladen werden. Z. B.:





Vorstehende Beispiele erhalten hauptsächlich Durchgangstöne. Wie Wechseltöne in verschiedenen Stimmen auftreten und verwendet werden können, ist aus folgenden Beispielen ersichtlich:

a. in zwei Stimmen:

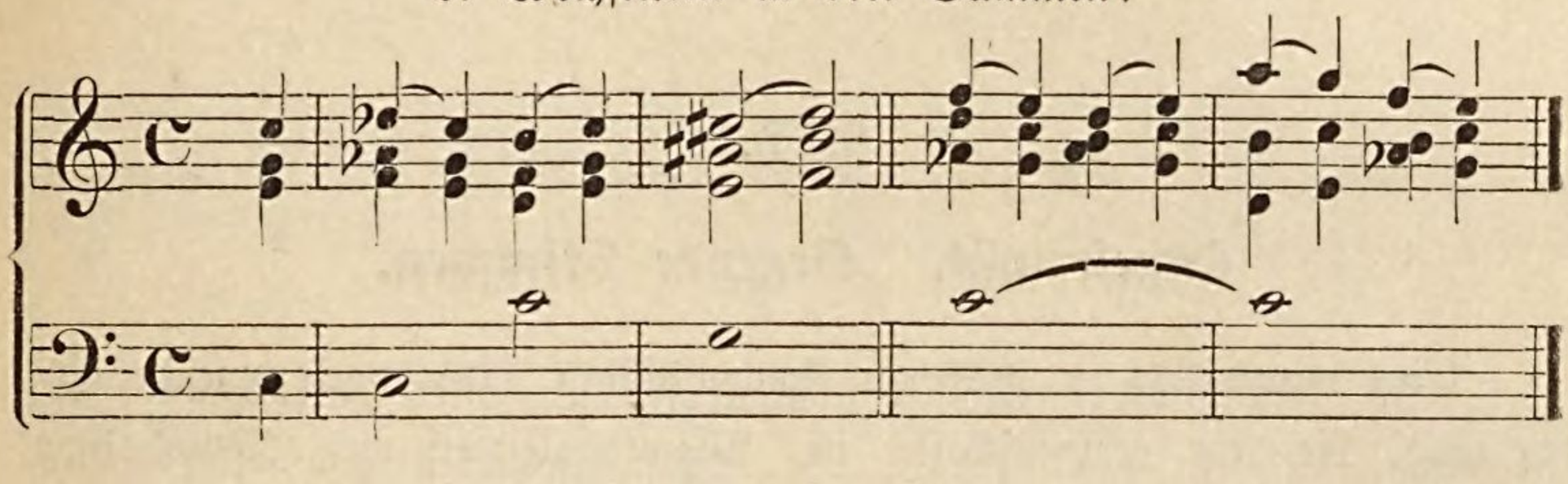


Die mit * bezeichneten Zusammenklänge werden von älteren Theoretikern als selbständige Accorde aufgefaßt und ihnen der Name: Undezimen-Accord beigelegt (§ 17). Vollständig, d. h. ohne Hinweglassung von Intervallen, hieße obiger Accord:

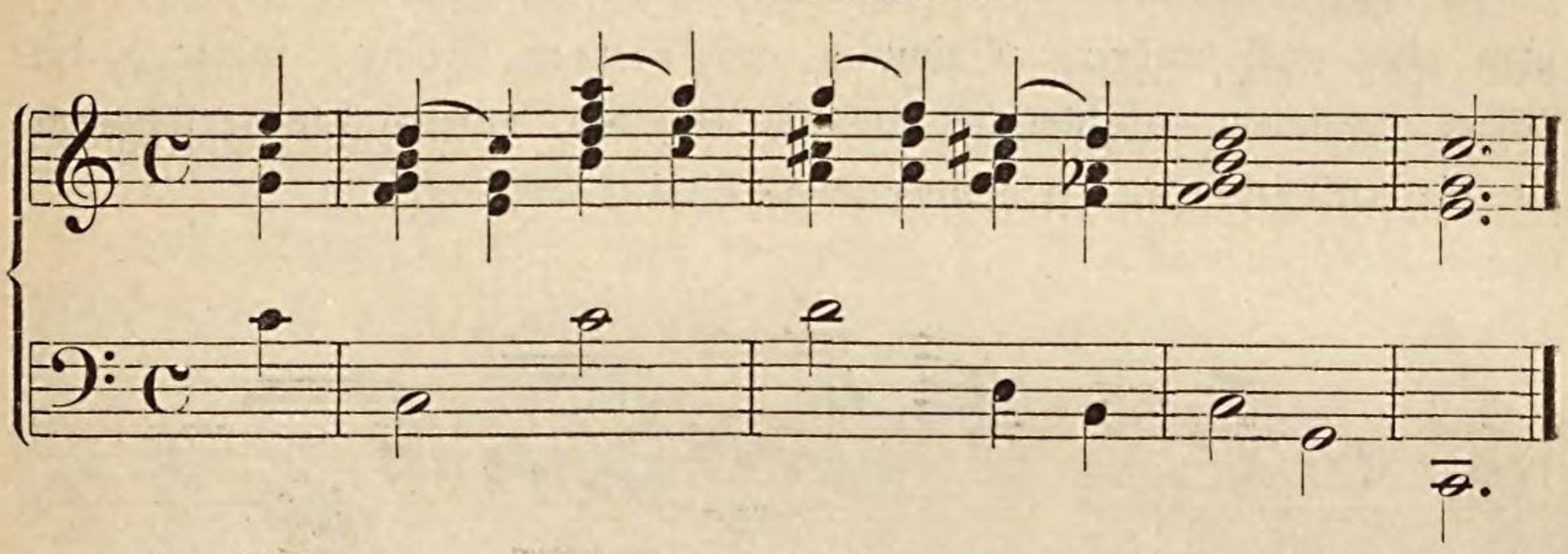
Viel einfacher und auch richtiger dürfte hier sein, die Töne g und e als Vorhalte aufzufassen, um so mehr, als zwei Töne der Undezimen-Harmonie, die Terz und die Septe, oder statt dieser die Quinte oder None fehlen müssen, wenn sie im vierstimmigen Satze gebraucht werden soll.

Von manchen neueren Theoretikern wird auch die None des Nonenaccordes als Vorhalt der Oktave angesehen (s. den Accord unter o). Da aber die None häufig als selbständiges Intervall auftritt und bei Anwendung des Nonenaccordes im vierstimmigen Satze nur ein einziger unwesentlicher Ton wegbleibt, so ist es gerechtfertigt, die Nonenharmonie als selbständigen Accord zu betrachten und aufzufassen.

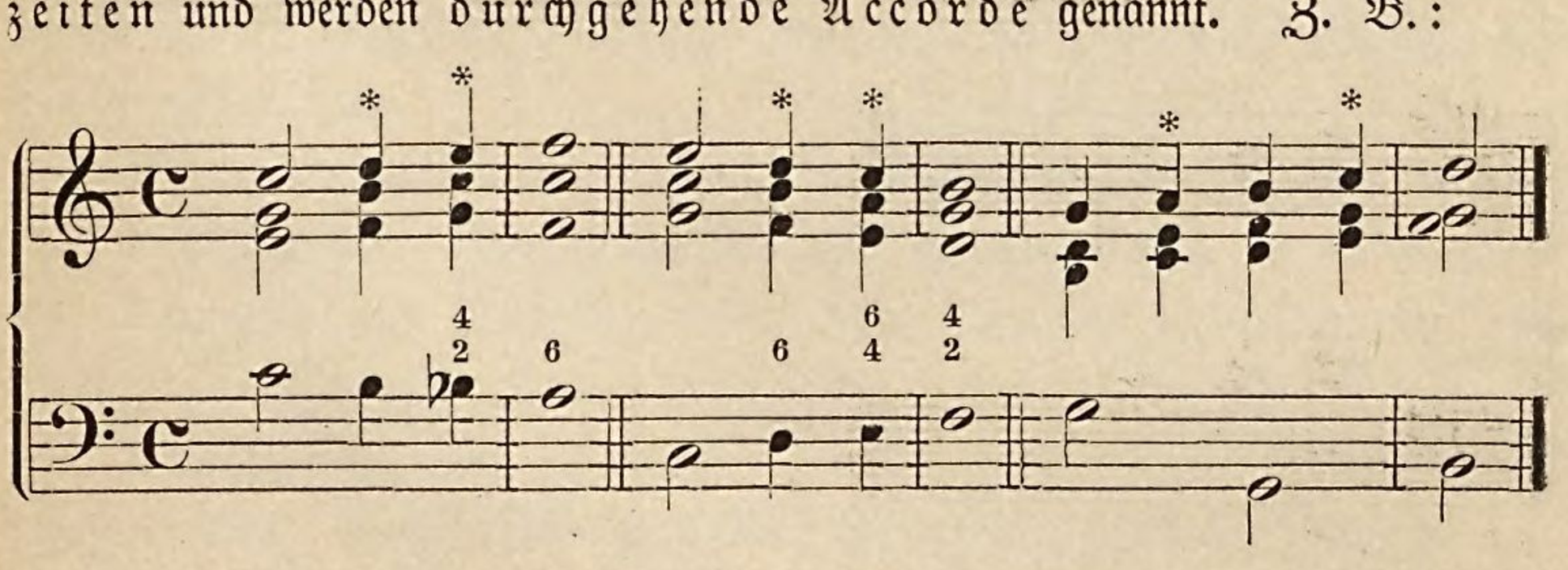
b. Wechseltöne in drei Stimmen:



c. in vier Stimmen:



Bei Einführung von Nebentönen in mehreren Stimmen bilden sich Zusammenklänge, die vielfach die Gestalt selbständiger Accorde annehmen, aber nicht immer so behandelt werden und werden können, wie die Harmonien, die wesentliche Glieder des ganzen Satzes sind. Sie erscheinen gewöhnlich auf untergeordneten, kleineren Taktzeiten und werden durchgehende Accorde genannt. Z. B.:



Für alle diese durchgehenden Accorde gelten die Gesetze der harmonischen Tonverbindung über Vorbereitung und Auflösung ꝛc. nicht. Sie richten sich vielmehr in ihrem Auftreten nach den Gesetzen der Nebentöne. Schreiten alle Stimmen stufenweise zum nächsten Haupttone fort, dann können die durchgehenden Accorde frei eintreten und weitergeführt werden.

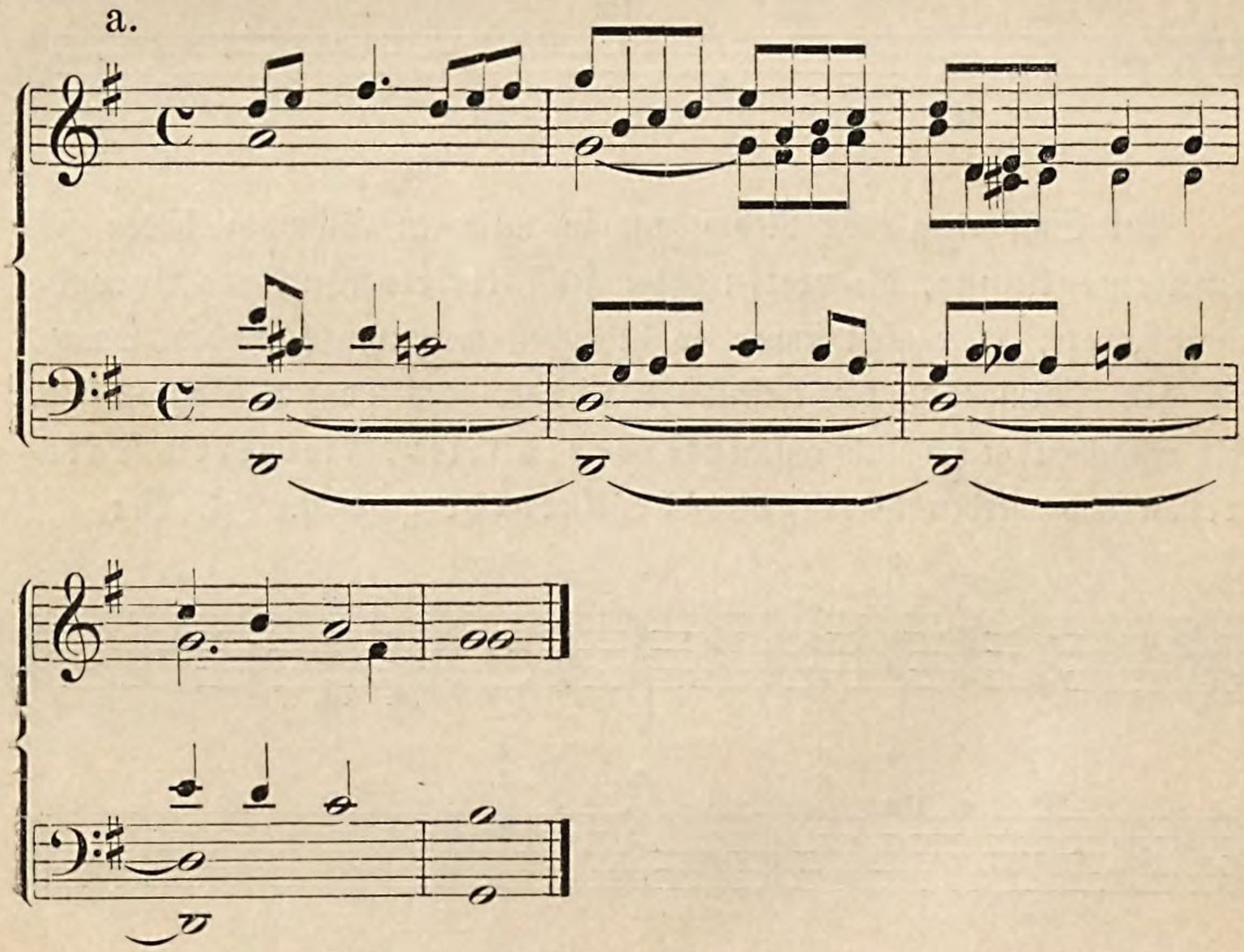
Aufgabe:
Versuche kleine Harmonie-Verbindungen zu bilden, in denen durchgehende Accorde zur Anwendung kommen!

## § 25.

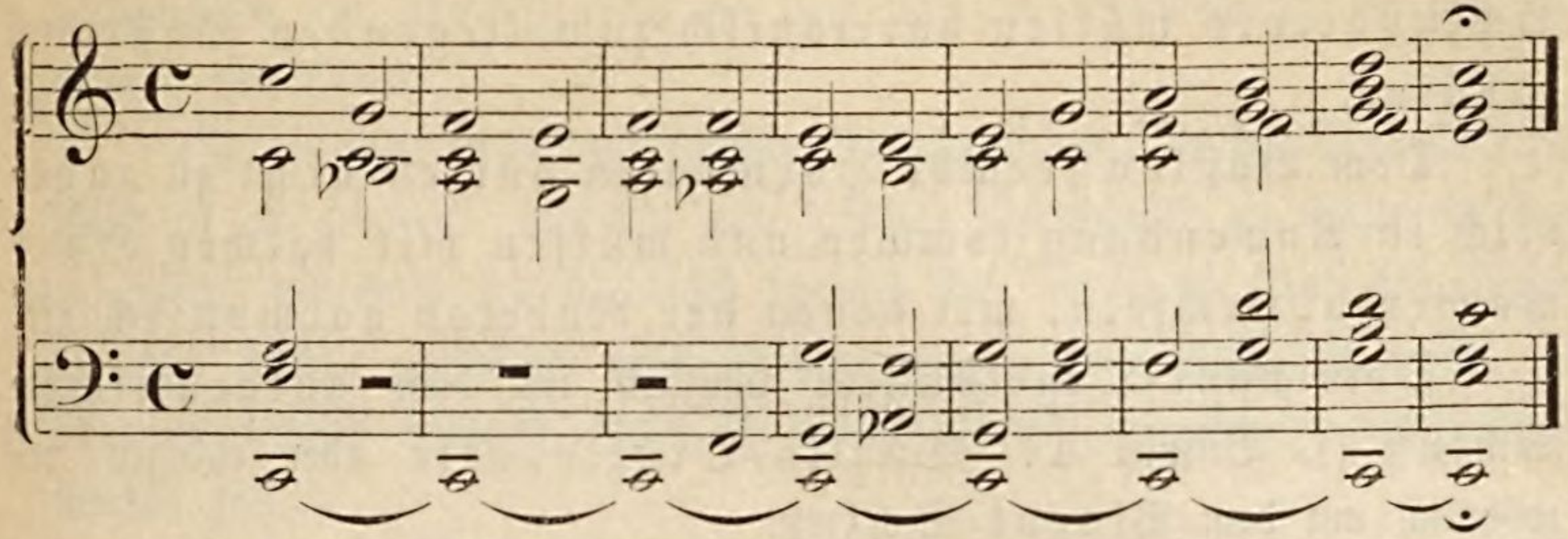
## Orgelpunkt. Liegende Stimmen.

Eine namentlich in größeren Kompositionen öfter vorkommende Erscheinung, die sehr geeigenschaftet ist, Mannigfaltigkeit und Abwechslung in das harmonische Gewebe zu bringen, besteht in dem Liegenbleiben einer oder auch mehrerer Stimmen auf einem Tone, während die übrigen, scheinbar unbekümmert um die liegenden, miteinander fortschreiten und die verschiedensten Zusammenklänge bilden. Z. B.:

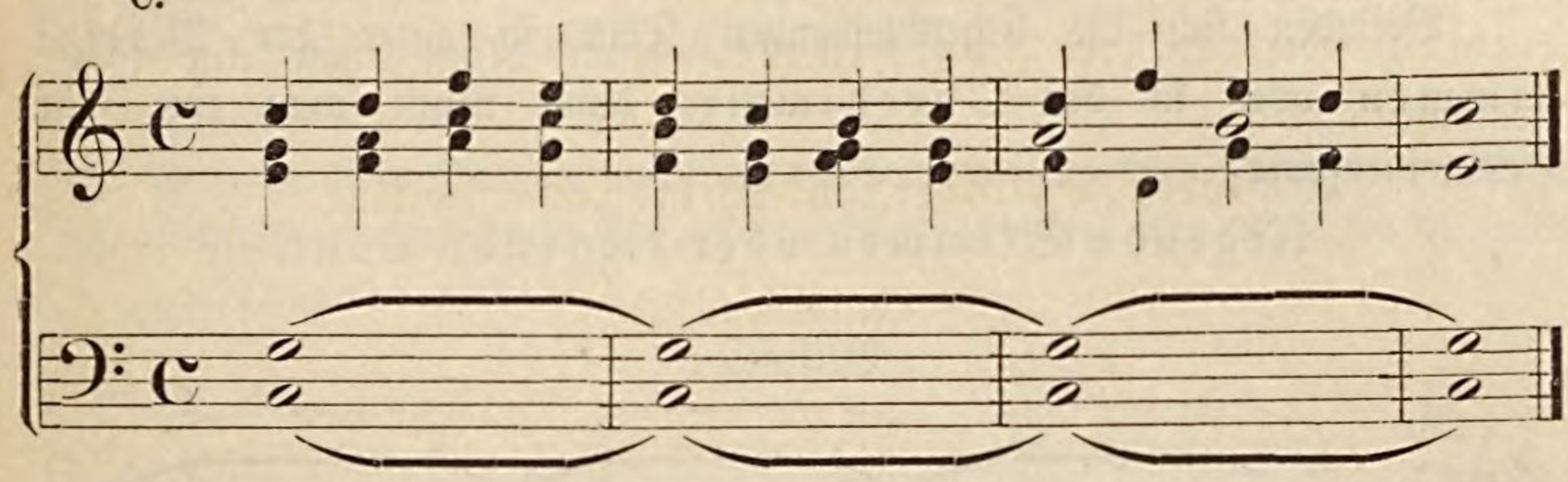
a.



b.



c.



Hat der **Baß** den liegenbleibenden Ton, dann heißt eine solche harmonische Figur **Orgelpunkt.**

Am häufigsten trifft man denselben in Orgelkompositionen. Die Orgel ist auch ohne Zweifel das Instrument, auf dem sich Orgelpunkte am wirksamsten vortragen lassen — daher wohl auch der Name.

Nicht alle Töne der Tonleiter eignen sich zum Liegenbleiben. Außer der Tonika kann nur noch die Dominante die Grundlage einer derartigen Harmonienreihe bilden. Auch liegen Tonika und Dominante nicht selten gleichzeitig. Im Beispiel a ist der Orgelpunkt auf der Dominante gebildet, im Beispiel b auf der Tonika, in c ruhen Tonika und Dominante.

Die harmonische Führung der fortschreitenden Stimmen übernimmt in der Regel die unterste derselben und zwar ohne Rücksicht auf den liegenden Ton.

Der **Eintritt** des Orgelpunktes erfolgt in der Regel auf der **Thesis.** Mit dem Abschluß desselben ist entweder die Tonart der Tonika, oder die Tonart der Dominante entschieden zur Geltung gebracht. Der Orgelpunkt wird am häufigsten am Schlusse eines größeren Abschnittes verwendet, doch nicht ausschließlich da, sondern auch am

Anfang und in der Mitte eines solchen. Anfangs- und Schlußaccord müssen harmonisch zum liegenden Baßtone gehören.

Dem Baßton fremde Harmonien dürfen nicht zu zahlreich in Anwendung kommen und müssen mit solchen Harmonien abwechseln, mit denen der Ruheton harmonisch ist.

Dominant-Orgelpunkte schließen mit dem authentischen Schluß (s. Beispiel a). Tonika-Orgelpunkte aber endigen gewöhnlich mit dem Plagal-Schluß.

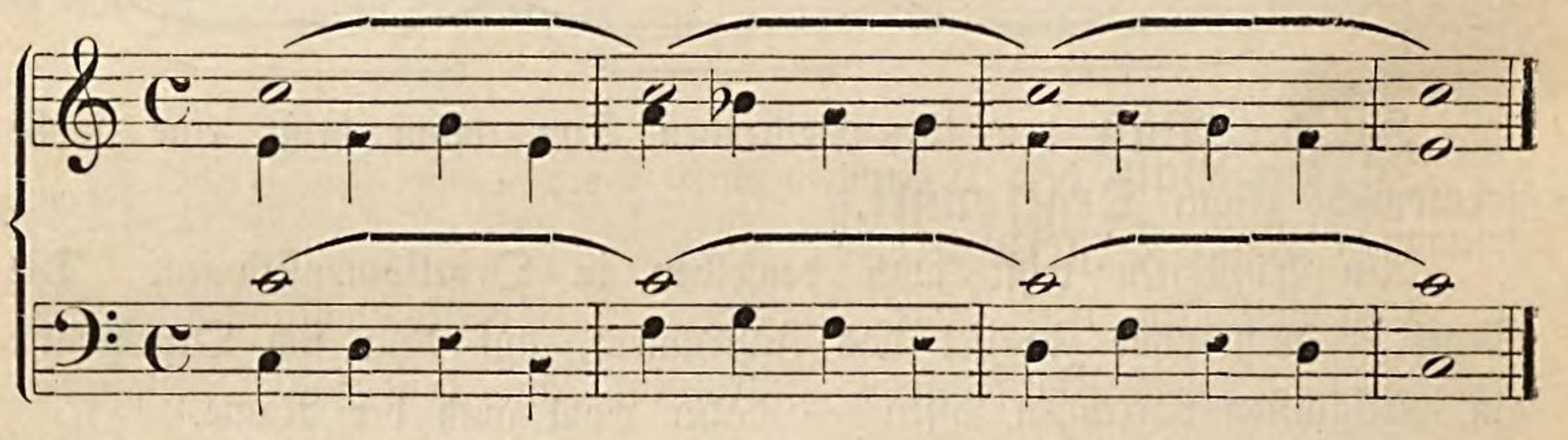
## Liegende Stimmen.

Befinden sich die liegenbleibenden Töne in einer der Mittelstimmen oder in der Oberstimme, dann nennt man eine solche Harmonienfolge

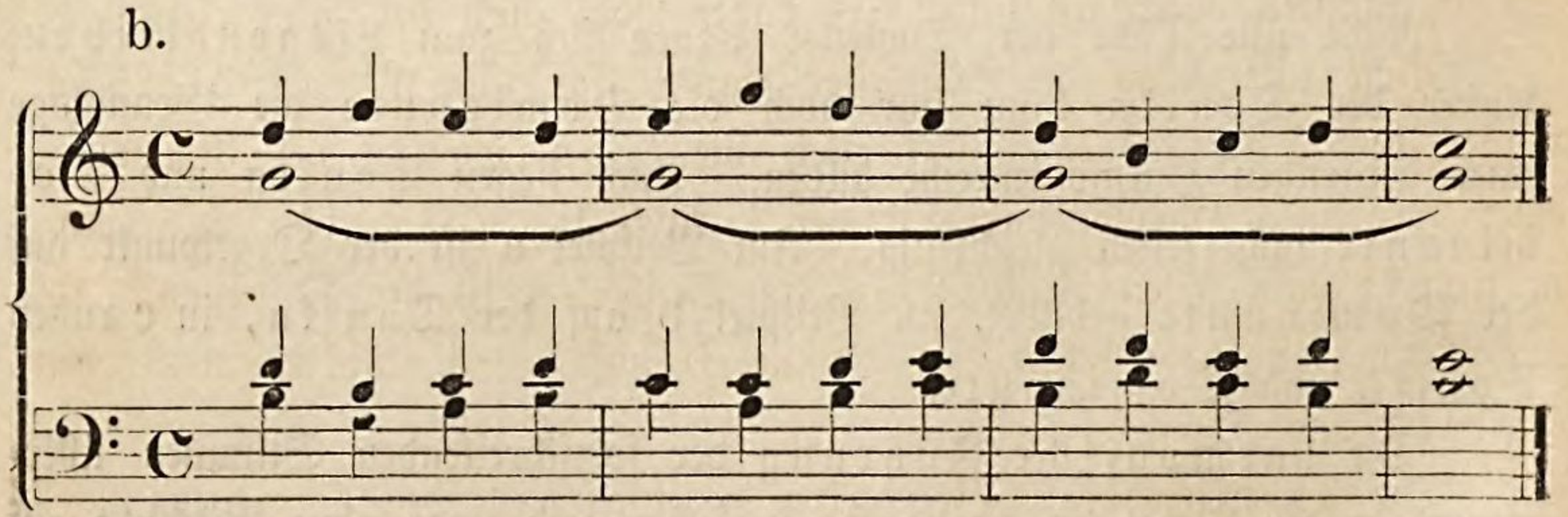
liegende Stimmen oder liegende Töne.

Beispiele:

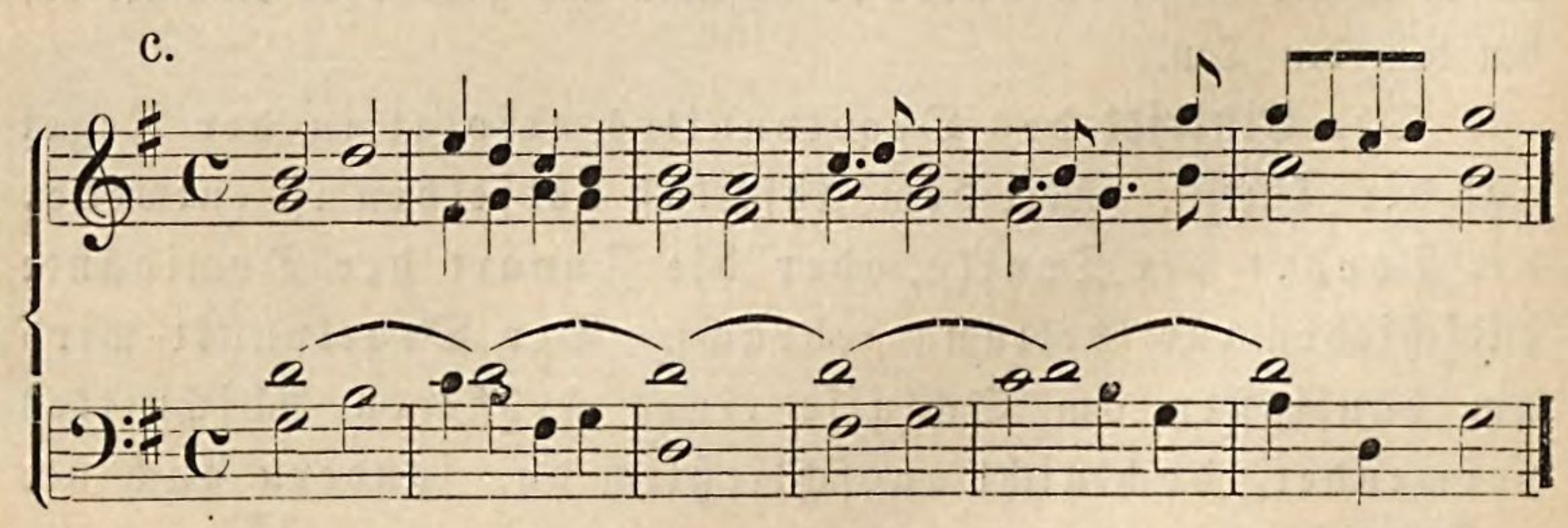
a.



b.



c.



Im Beispiele a liegt die Tonika im Sopran und Tenor, im Beispiele b die Dominante im Alt und im letzten Satze die Dominante im Tenor.

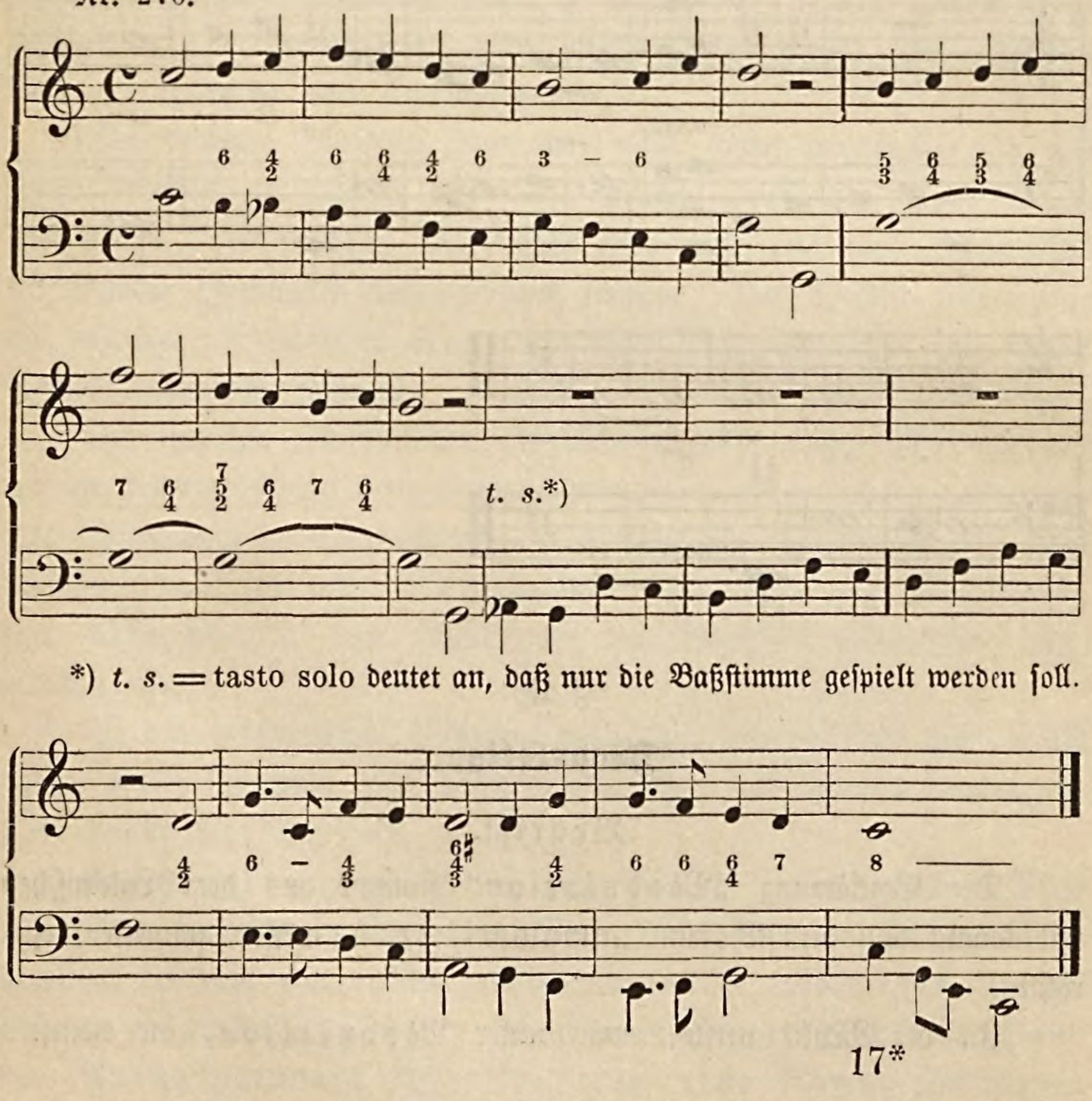
Die liegenden Töne kommen seltener vor, als der Orgelpunkt. Auch ist es geraten, nur hin und wieder Harmonien zu ihnen erklingen zu lassen, die ihnen harmonisch fremd sind, da sie die Kraft des Gegengewichts solchen gegenüber nicht besitzen, wie sie dem Basse eigen ist, die aber unerläßlich erscheint, wenn die Ebenmäßigkeit des Ganzen nicht gestört werden soll.

Durch die Generalbaßschrift läßt sich der Orgelpunkt nur unvollständig bezeichnen, wenn man die Übersichtlichkeit infolge notwendig werdender Ziffermassen nicht aufgeben will.

Aufgaben:

1. Versuche, kleine Tonsätze mit Orgelpunkten und liegenden Stimmen zu bilden!
2. Schreibe untenstehende Beispiele vierstimmig nieder und spiele sie in mehreren Tonarten ein!

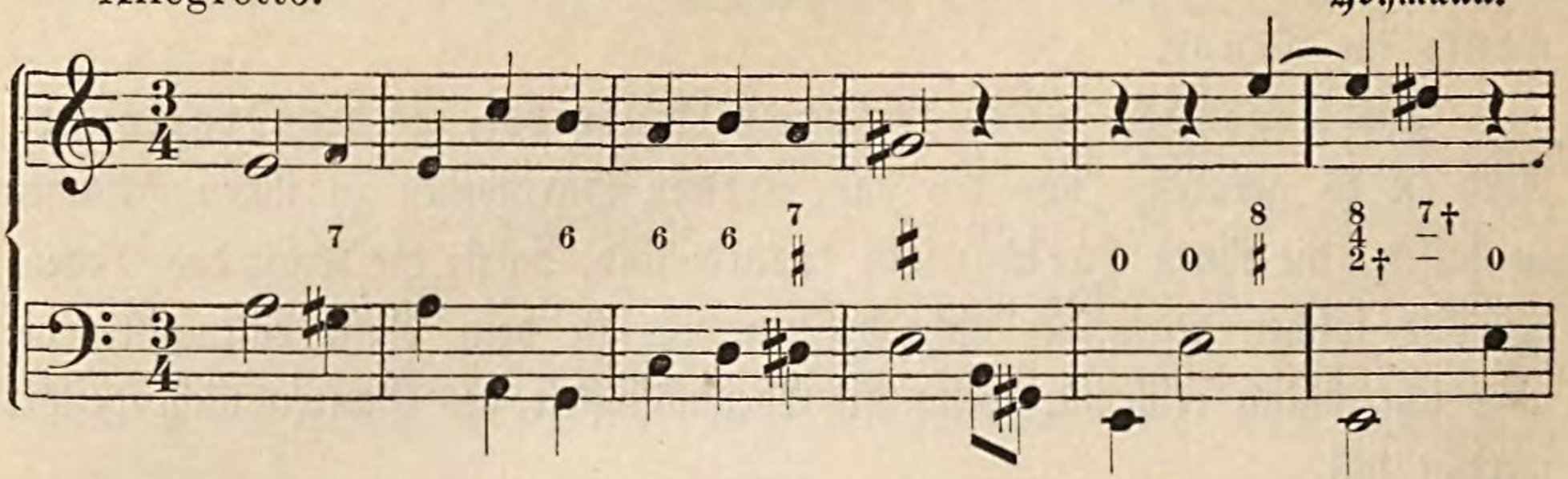
Nr. 270.




*) *t. s.* = tasto solo deutet an, daß nur die Baßstimme gespielt werden soll.

Nr. 271.

Allegretto. Hohmann.




## § 26.

## Modulation.

### Begriff.

Die Bezeichnung „Modulation“ stammt aus dem Lateinischen und kommt von dem Verbum „modulari“, d. h. messen, abmessen, einrichten.

In der Musik versteht man unter Modulation, im weitesten

Sinn des Wortes, die Beschaffenheit eines Tonsatzes in bezug auf Melodie, Harmonie und Rhythmus. Verbreiteter ist die etwas engere Auffassung, wonach unter Modulation die Art und Weise der Harmoniesirung eines Tonsatzes, oder auch das Ergebnis einer Thätigkeit verstanden wird, welche darin besteht, Harmonien aneinander zu fügen, die sich als Glieder eines organischen Ganzen erkennen lassen und nicht als disparate, abgerissene Elemente erscheinen.

Man kann sich bei Bildung harmonischer Sätze, überhaupt bei Accordverknüpfungen, auf die Harmonien einer Tonart beschränken, so daß also nur solche Accorde in Anwendung kommen, die ausschließlich aus Tönen dieser einen Tonart d. i. ihrer diatonischen Tonleiter bestehen. Die Modulation eines solchen Satzes nennt man leitertreu oder leitereigen. Man kann aber auch, sei es für immer, oder nur vorübergehend, die Ausgangstonart verlassen und derselben fremde Accorde in die Harmonieverbindung einverleiben. In diesem Falle ist die Modulation eine leiterfremde oder ausweichende.

Bei kleineren Tonsätzen kann man wohl, ohne langweilig und einförmig werden zu müssen, mit den wenigen Harmonien einer Tonart auskommen. Für längere Musikstücke aber wird man das Hereinziehen leiterfremder Harmonien nicht umgehen können. Der Wechsel leitereigener mit leiterfremden Accorden bringt anziehende Mannigfaltigkeit und Frische in das harmonische Gewebe.

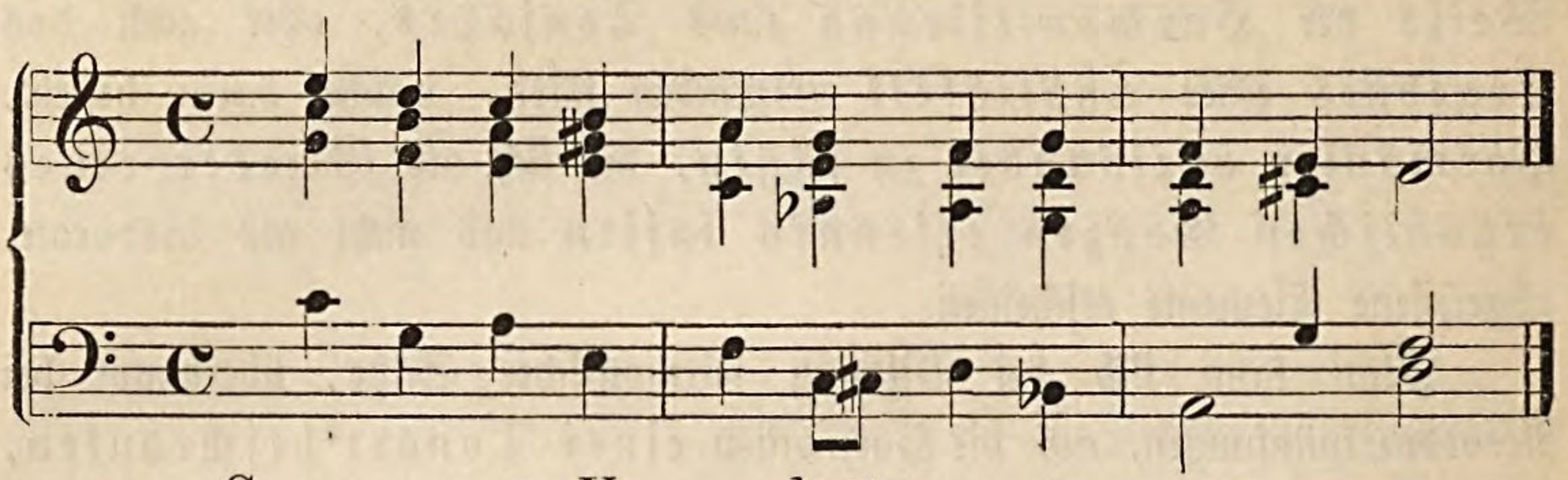
In manchen musikalischen Lehrbüchern wird unter Modulation nur die Ausweichung von einer Tonart in eine andere verstanden. Die Bezeichnung „ausweichende, leiterfremde Modulation“ wäre demnach identisch mit „Modulation“ und somit ein Pleonasmus. Uns dünkt eine so enge Begrenzung des Begriffes Modulation nicht gerechtfertigt.

In den harmonischen Gebilden, mit denen wir uns bis jetzt befaßt haben, findet sich zwar nicht ausschließend, aber doch weitaus überwiegend leitertreue Modulation.

Es erübrigt uns deshalb nur noch, uns der leiterfremden Modulation bewußt zu werden. Eine leiterfremde Modulation beginnt in dem Augenblick, in dem eine der seitherigen Tonart fremde Harmonie auftritt. Das Ohr hält möglichst lange an der Ausgangstonart fest, und tritt eine fremde Harmonie

auf, so faßt es dieselbe als derjenigen Tonart angehörig auf, die mit der bisherigen am nächsten verwandt ist.

In folgendem Beispiel:



C: a: V d: VII°

wird durch den E-Dur Dreiklang im ersten Takt die erste Tonart C-Dur verlassen und nach A-Moll moduliert. Es könnte hier auch eine Ausweichung nach A-Dur, nach E-Dur ꝛc. beabsichtigt sein; wir werden in diesem Falle aber immer an die A-Moll Tonart, als die dem C-Dur nächst verwandte, denken. Durch den verminderten Septaccord auf dem zweiten Viertel im zweiten Takt wird unverkennbar nach D-Moll übergegangen.

Von großer Wichtigkeit bei Ausführung der leiterfremden Modulation, insbesondere der Ausweichung von einer Tonart in eine andere, ist die genaue Kenntnis der verschiedenen Modulationsmittel.

Wir haben bereits früher erwähnt, daß die Mehrdeutigkeit der Harmonien unter diesen eine hervorragende Rolle spielt. Außer ihr sind noch von Bedeutung:

der Dominant- und der verminderte Septaccord,
die Modifikation oder Alteration und
die enharmonische Verwechslung.

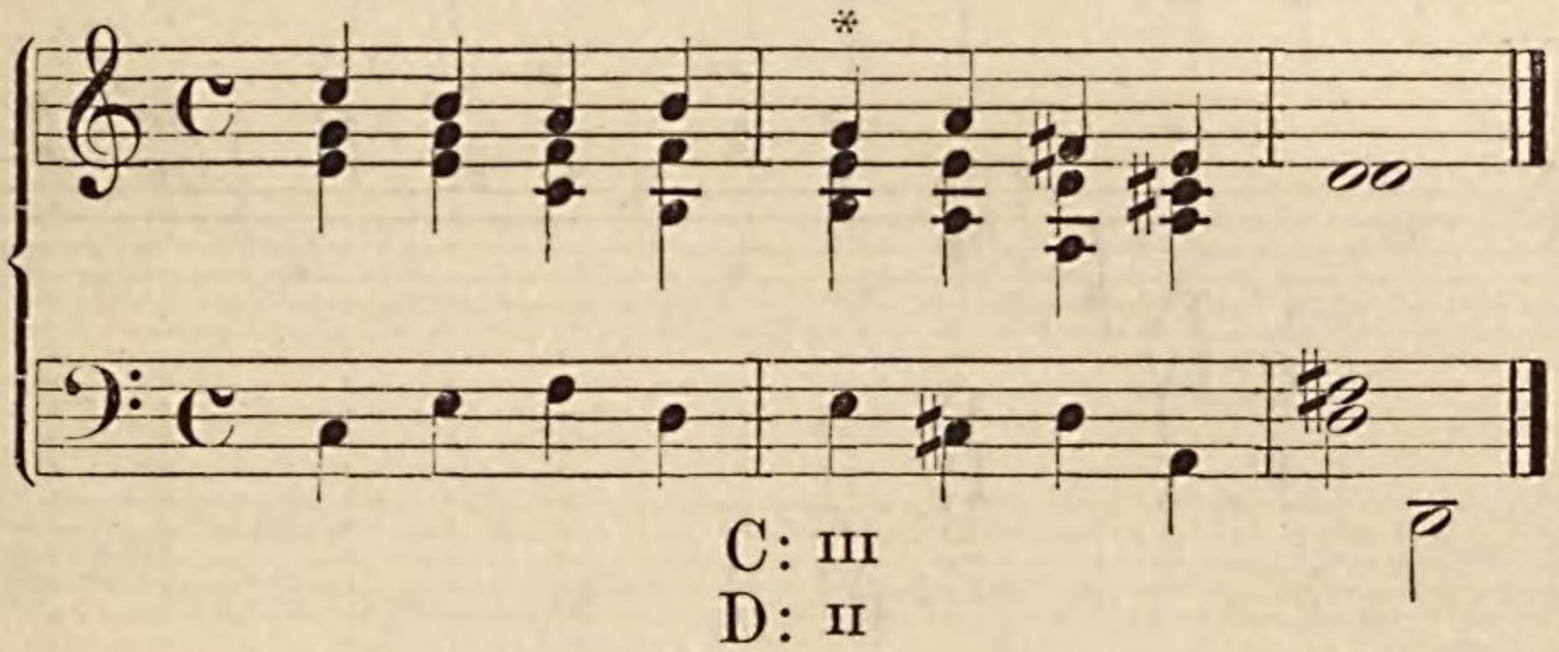
## § 27.

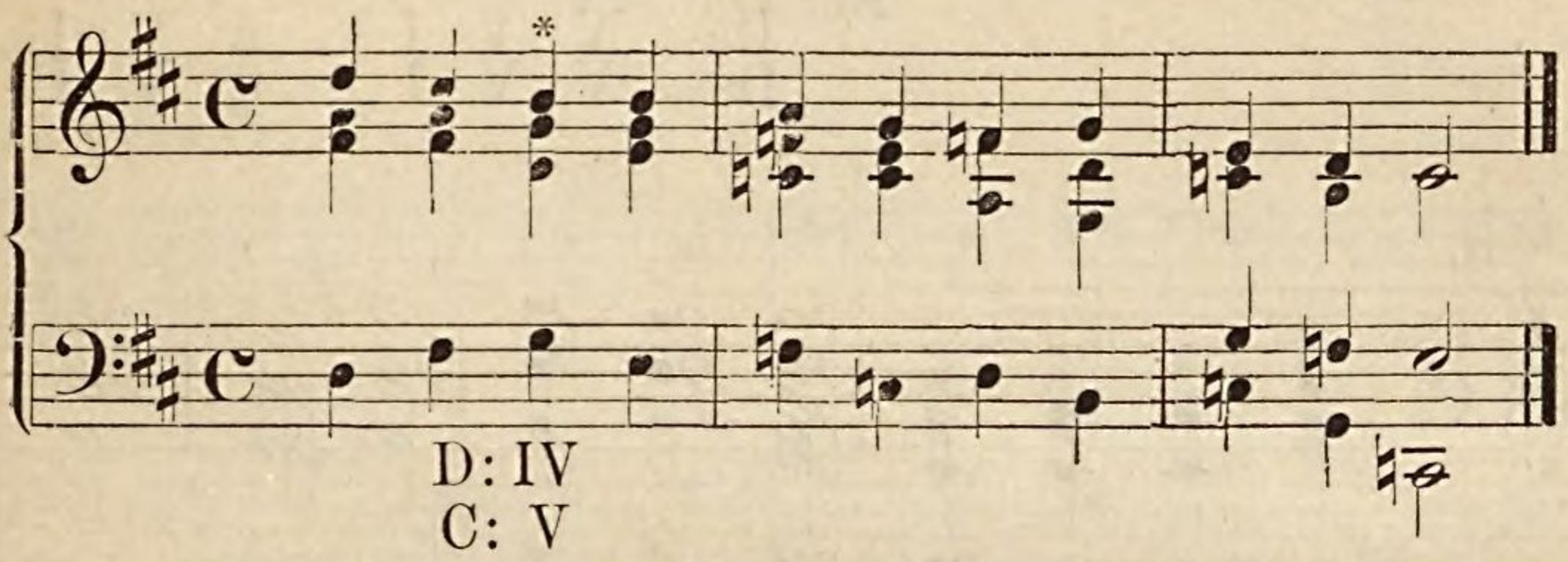
## Ausweichende Modulation vermittelst mehrdeutiger Auffassung.

Die Mehrdeutigkeit der meisten Accorde haben wir bereits kennen gelernt. Wir brauchen uns deshalb mit ihr nicht mehr zu beschäftigen.

Soll ein Übergang von einer Tonart zu einer anderen bewerkstelligt werden, dann hat man sich vor allem die Frage vorzulegen, ob und welche Harmonien den beiden Tonarten gemeinsam sind. Bei näher verwandten Tonarten sind gemeinsame Accorde immer vorhanden. Es

kommt dann nur darauf an, eine dieser Harmonien als zur zweiten Tonart gehörig aufzufassen, sich in diese selber hinein zu denken und die Fortführung der gemeinsamen Harmonie der neuen Tonart entsprechend zu bewerkstelligen. C-Dur und D-Dur z. B. haben den E-Moll- und G-Dur-Dreiklang gemeinsam. Versuchen wir es, unter mehrdeutiger Auffassung dieser beiden Dreiklänge eine ausweichende Modulation zustande zu bringen:




Im ersten Beispiel wurde die III. Stufe von C-Dur, der E-Moll-Dreiklang, als II. Stufe von D-Dur angesehen und zum Sextaccord der V. Stufe von D-Dur fortgeführt. Im zweiten Beispiel ist der G-Dur-Dreiklang als IV. Stufe von D und als V. von C aufgefaßt, geht zum e-Dreiklang weiter und erst dann zum F-Dreiklang, als der IV. Stufe von C-Dur.

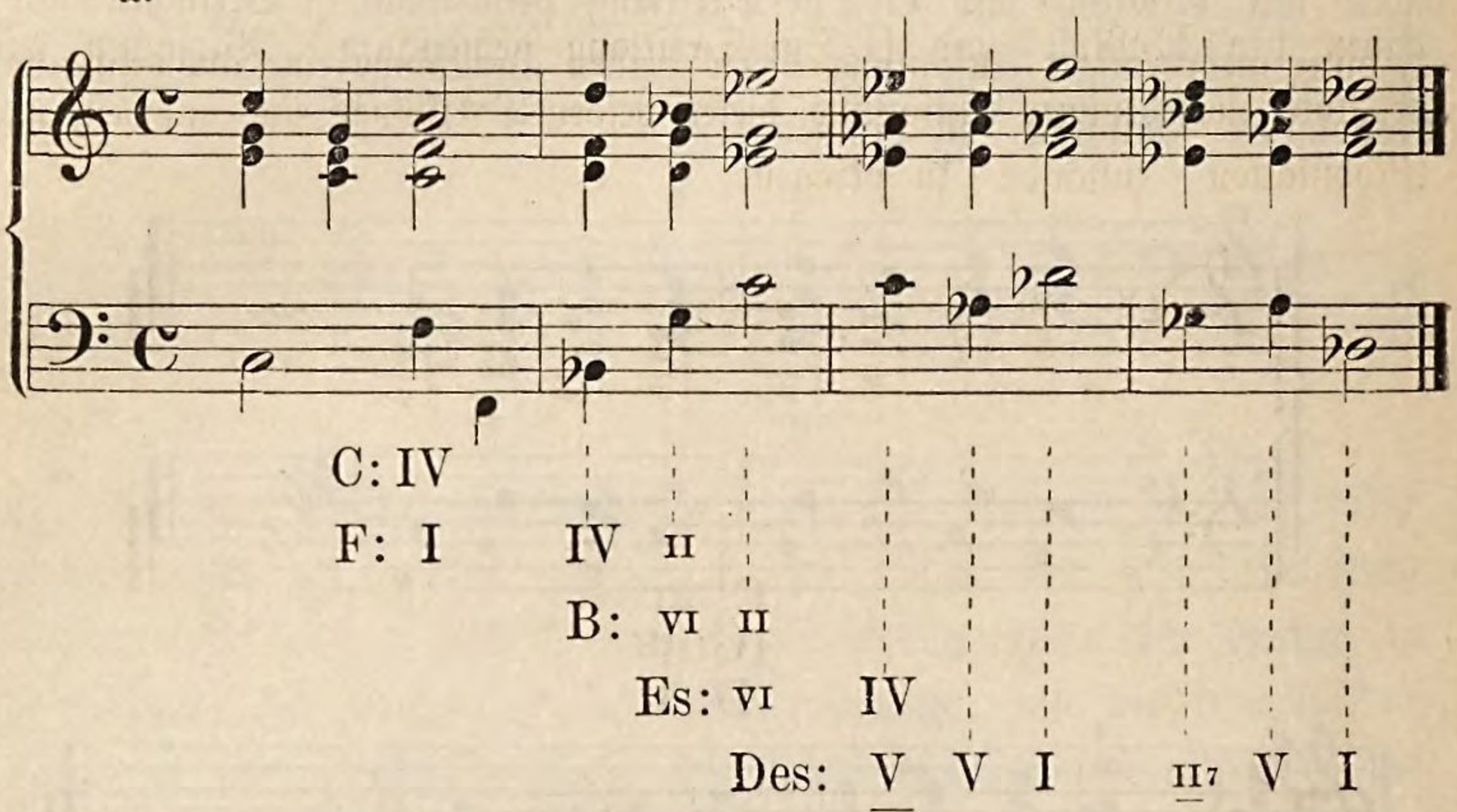
Für den Zuhörer ist eine solche ausweichende Modulation erst aus den späteren Accorden erkennbar.

Nicht alle Tonarten haben gemeinsame Accorde. Ist das verwandtschaftliche Verhältnis zweier Tonarten ein so entferntes, daß sie auch nicht einen Accord gemeinsam haben, dann moduliert man erst in solche Tonarten, die in der Mitte Beider liegen und geht von diesen aus zu der entfernteren, der gewollten Tonart. Eine solche Uebergangsart nennt man Modulation über vermittelnde Tonarten.

Zwischen C-Dur und Des-Dur liegen, wie aus der allgemeinen

Musiklehre bekannt ist, F=, B=, Es=, As=Dur, ferner C=Moll und F=Moll. Wir gehen von C=Dur aus, modulieren in eine oder zwei der inmitte liegenden Tonarten und von hier aus nach Des=Dur. Z. B.:

a.



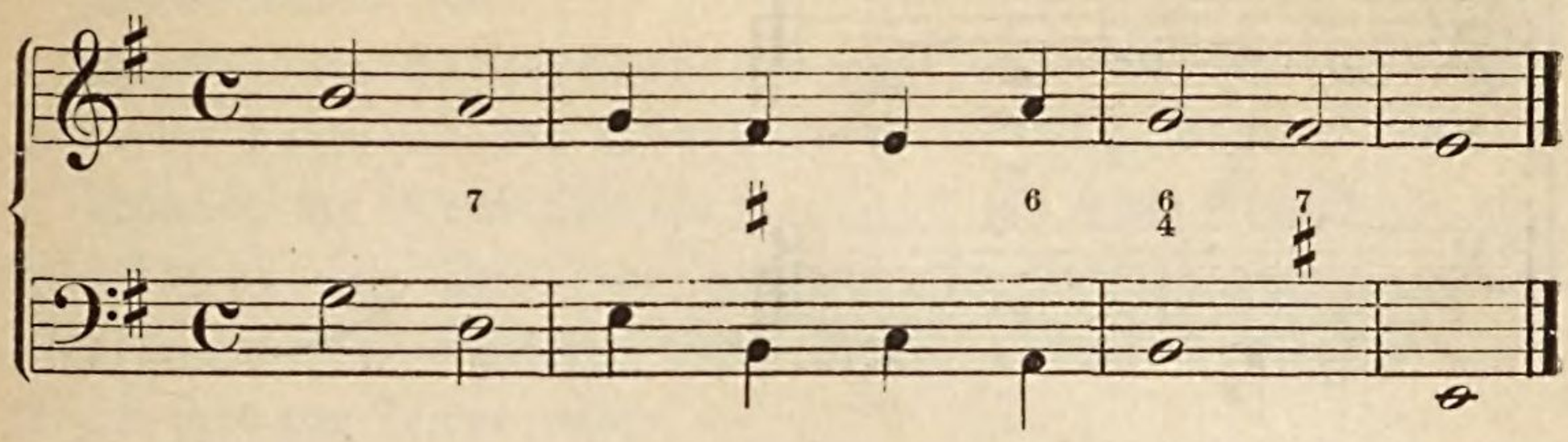

b.



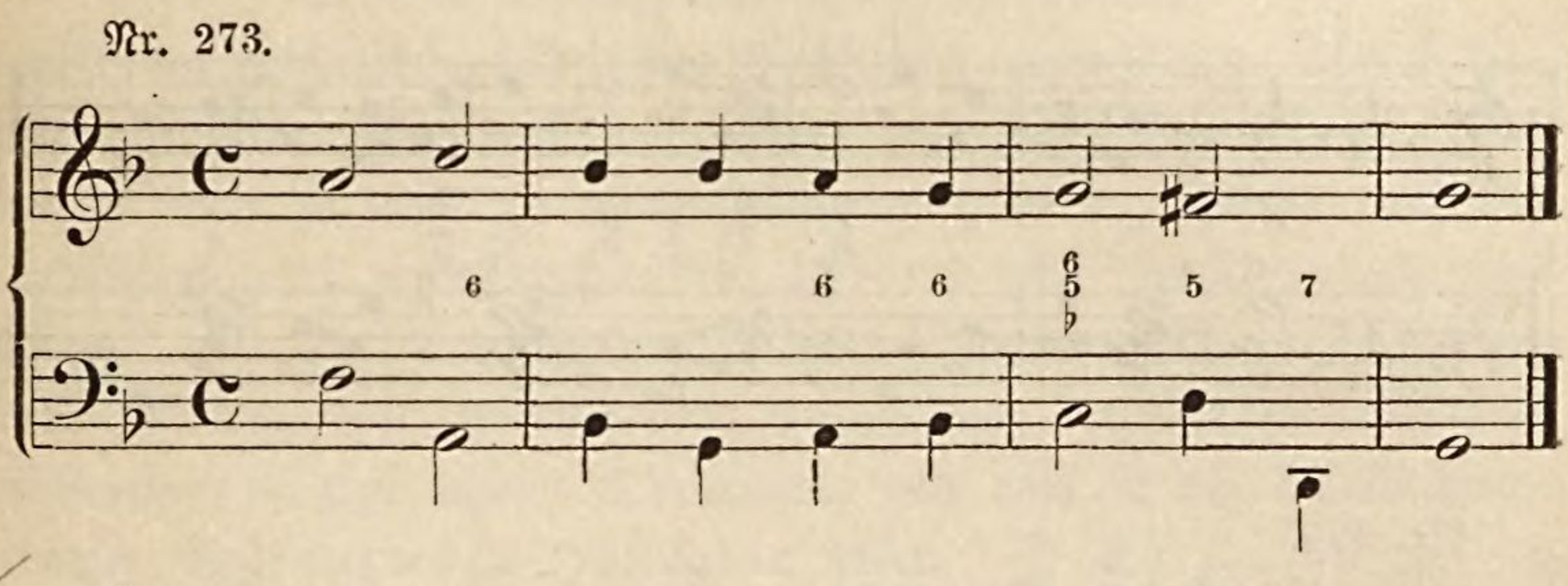

Aufgaben:

1. Sämtliche Dreiklänge der D=Dur=Tonart sind mehrdeutig aufzufassen und zu ausweichenden Modulationen zu verwenden!
2. Moduliere vermittelst eines gemeinsamen Accordes von C=Dur nach A=Moll, von B=Dur nach D=Moll, von A=Dur nach H=Moll!
3. Welche Wege kann man einschlagen, um von Ges=Dur nach C=Dur, von H=Dur nach As=Dur zu kommen?
4. Nachstehende Beispiele sind vierstimmig zu setzen, und zwar jede Stimme auf ein besonderes Liniensystem und einzuspielen!
5. Auf welche Weise erfolgte in diesen Sätzen die ausweichende Modulation?

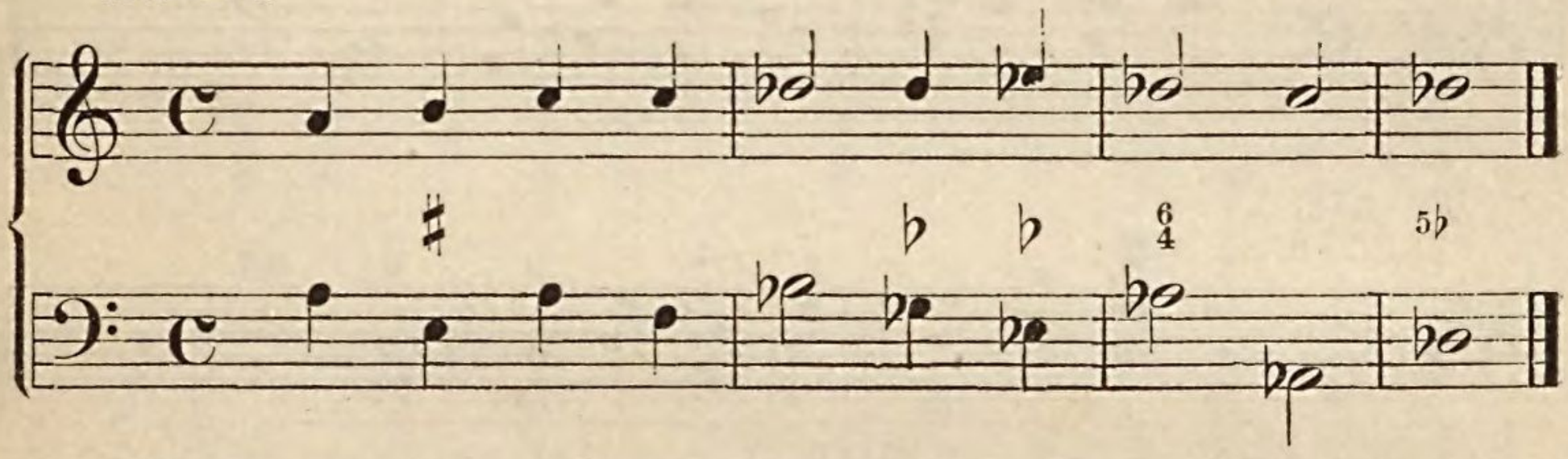
Nr. 272.



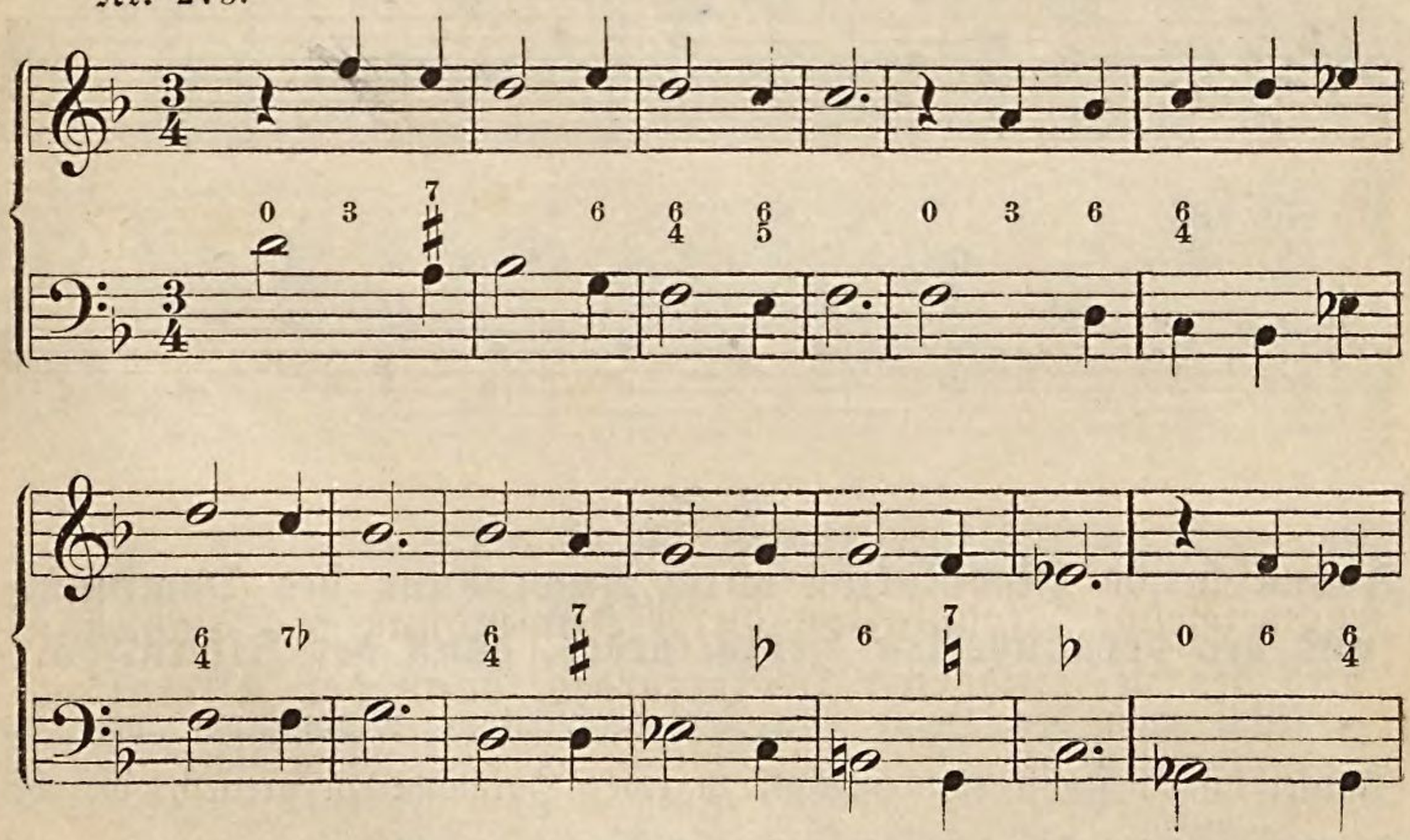
Nr. 273.

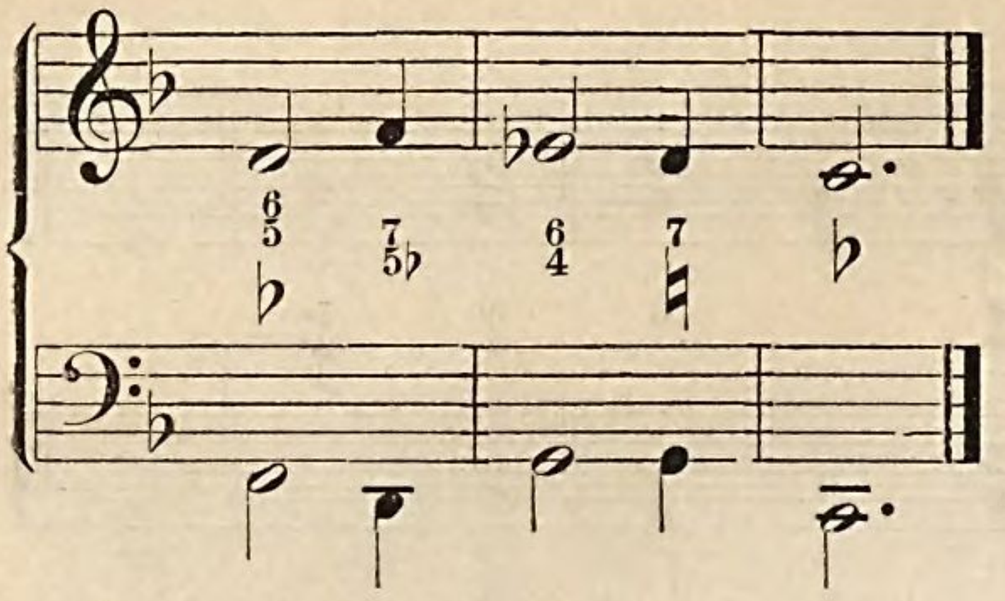


Nr. 274.

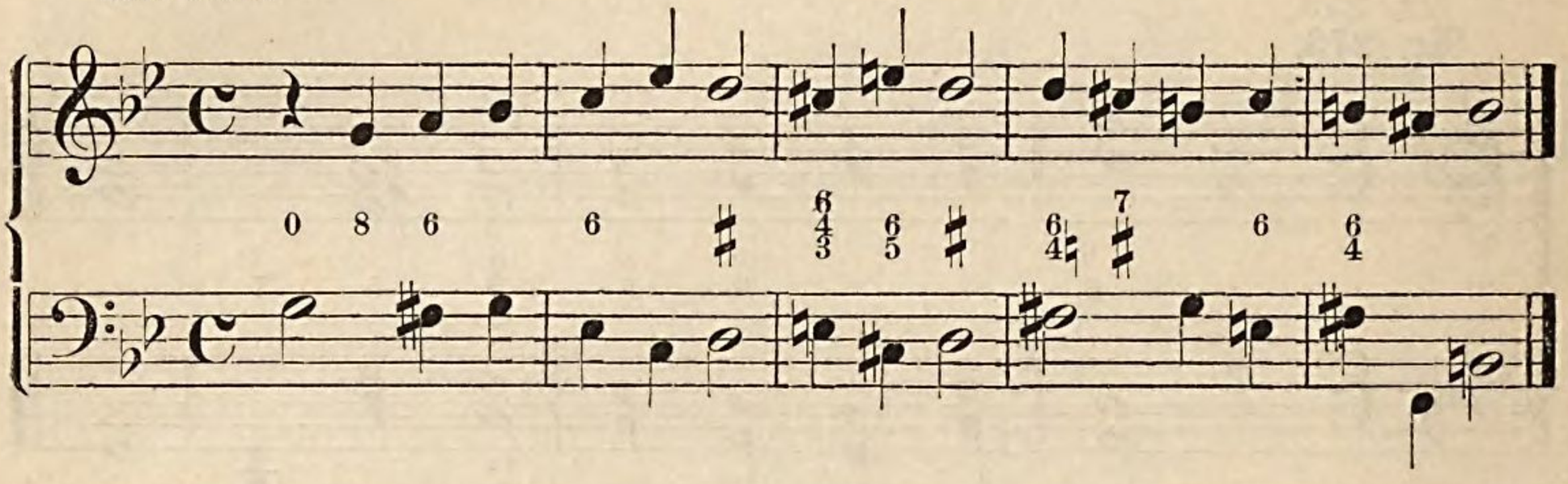


Nr. 275.

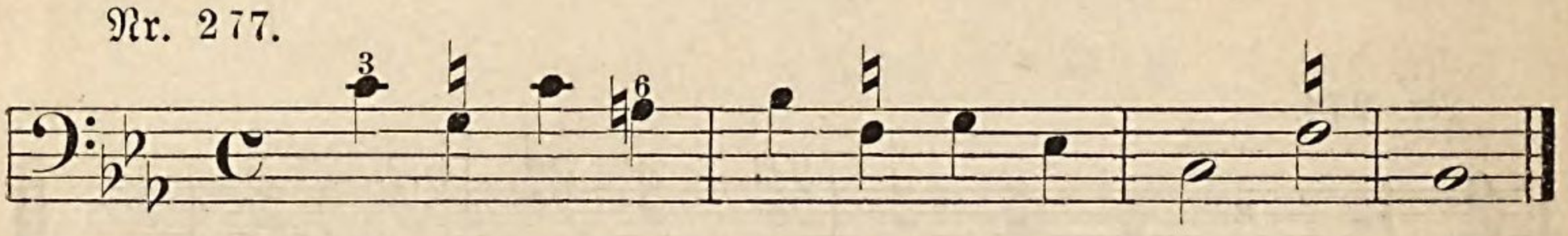




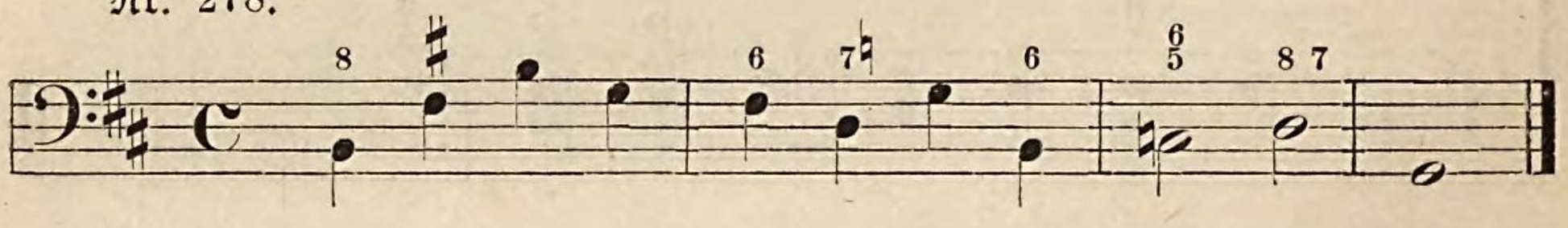
Nr. 276.



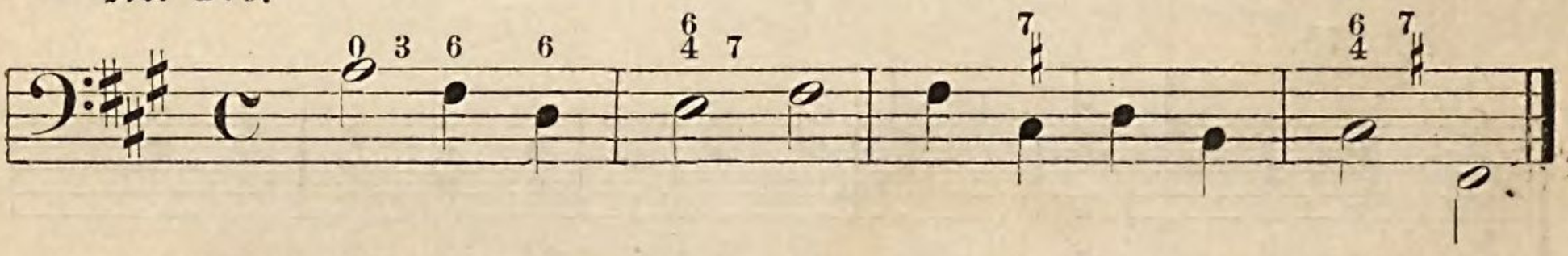
Nr. 277.



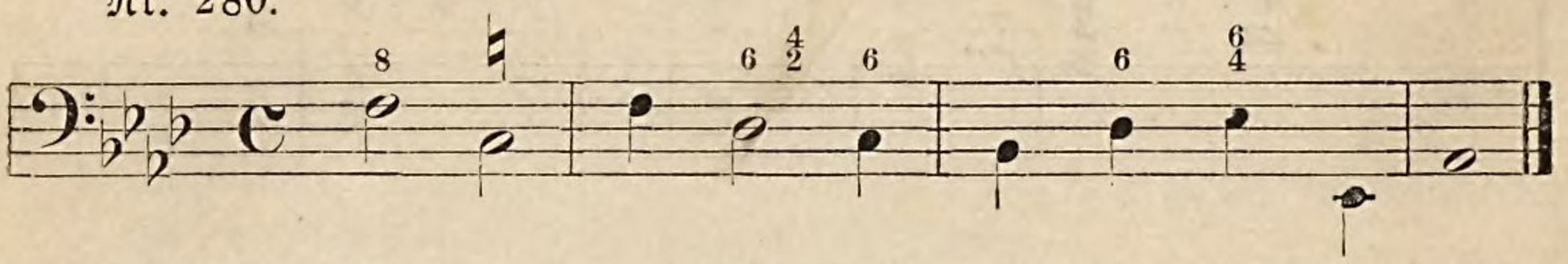
Nr. 278.



Nr. 279.



Nr. 280.



## § 28.

## Ausweichende Modulation durch Anwendung des Dominant- und des verminderten Septaccordes, dann der Alteration.

Will man den Hörer über die beabsichtigte Modulation nicht im Zweifel lassen, so ist es angezeigt, zu einer Harmonie zu greifen, die bei ihrem Erscheinen die gesuchte Tonart bestimmt andeutet.

Solche Accorde sind

a. der Dominantseptaccord und

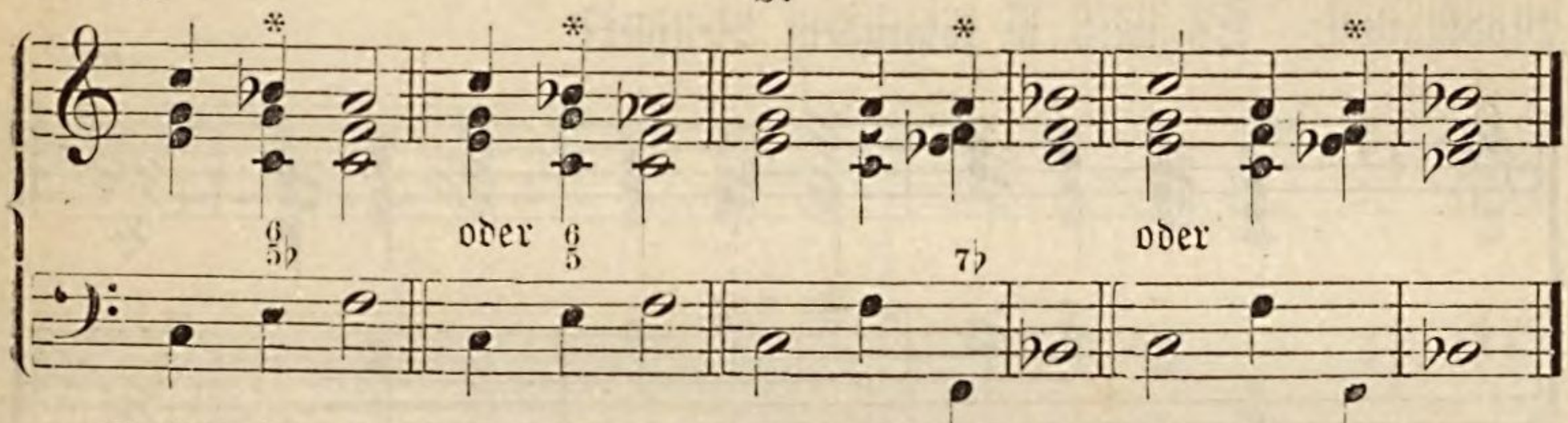
b. der verminderte Septaccord der VII. Stufe in Moll.

Während der Dominantseptaccord mit seinen Ableitungen nur zwei Tonarten, einer Dur- und einer Molltonart, die gleichen Hauptton haben, angehören kann, ist ein verminderter Septaccord stets nur einer eigen.

## I. Die Dominant-Septharmonie

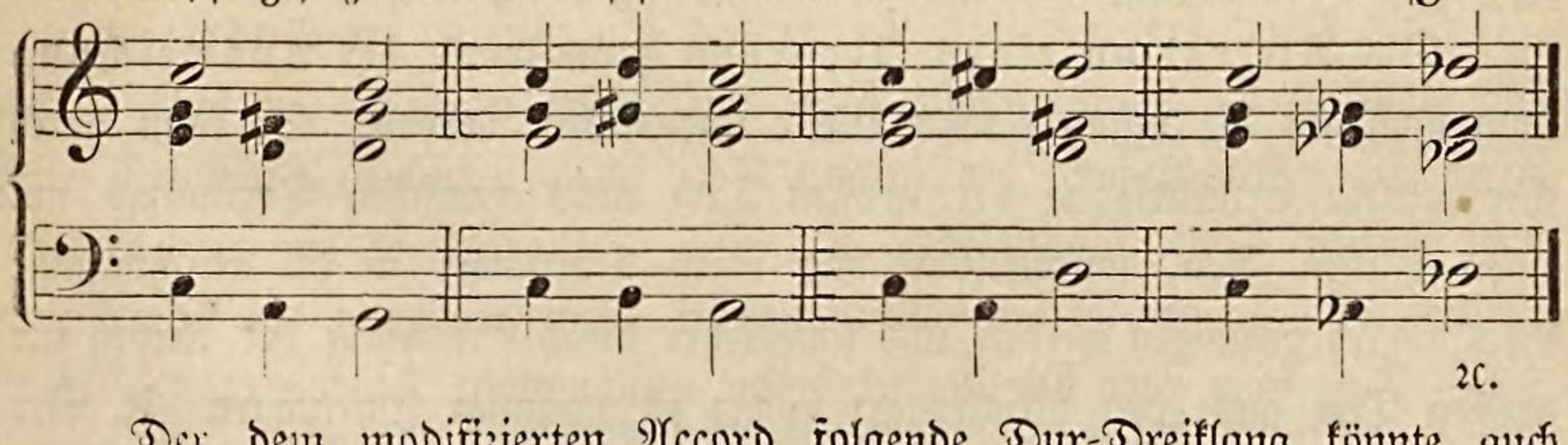
ist als das natürlichste und beste Mittel für ausweichende Modulation anzusehen. Jeder Dreiklang, insbesondere aber jeder Durdreiklang, kann ohne Bedenken zu einem hartkleinen Septaccord erweitert werden und die Modulation durch einen solchen kann sofort, ohne Zwischenaccord, geschehen. Da jede Durtonart außer dem Dominantdreiklang noch zwei harte Dreiklänge hat, kann man durch Umgestaltung derselben zu Dominantseptaccorden in zwei andere Durtonarten und auch in die Molltonarten gelangen, die denselben Hauptton haben. Z. B.:

a. b.




C: I F: $\underline{V_7}$ I C: I f: $\underline{V_7}$ I C: I IV B: $V_7$ I C: I IV b: $V_7$ I

Nimmt man die Modifikation zu Hilfe, dann lassen sich auch die übrigen Dreiklänge, ohne daß etwa dadurch das Ohr einen herben Eindruck empfinge, zu Dominantseptaccorden erweitern und abändern. Z. B.:



2c.

Der dem modifizierten Accord folgende Dur-Dreiklang könnte auch der gleichnamige Molldreiklang sein.

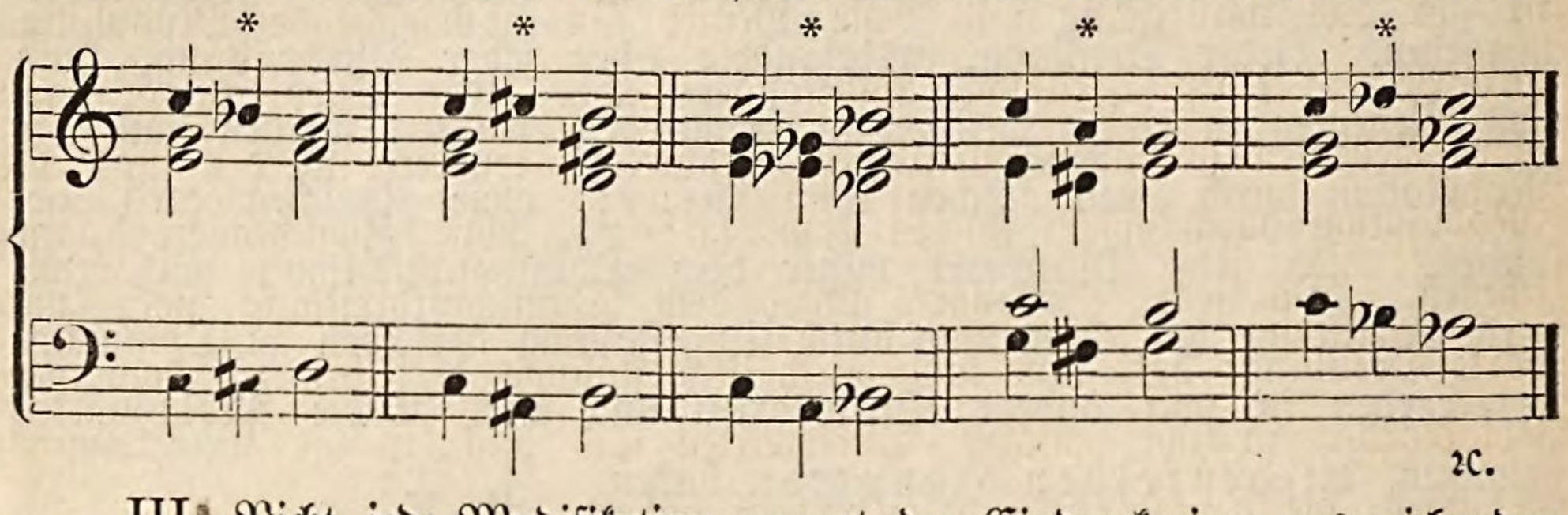
Bei diesen Umgestaltungen von Dreiklängen zu Dominant-Septaccorden ist es von Wichtigkeit, daß ein oder mehrere Töne liegen bleiben. Durch solche liegende Töne wird der folgende Alterations-Accord gleichsam vorbereitet.

II. Nächst dem Dominant=Septaccord hat die entschiedenste Modulationsfähigkeit der

verminderte Septaccord.

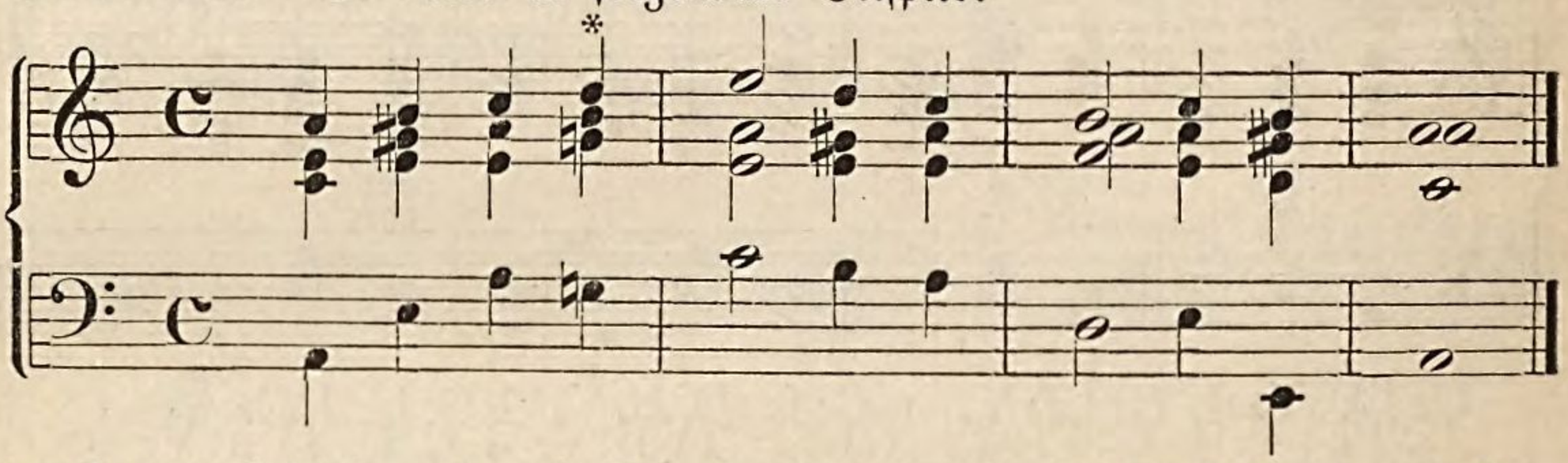
Er ist der mildeste und einschmeichelndste aller Septaccorde. Seine Brauchbarkeit für die ausweichende Modulation wird noch dadurch erhöht, daß er sich leicht enharmonisch verwechseln läßt. Wir werden hierauf im folgenden § zurückkommen.

In folgenden Beispielen wird gezeigt, wie durch Modifikationen zu verminderten Septaccorden ausweichende Modulationen bewirkt werden.



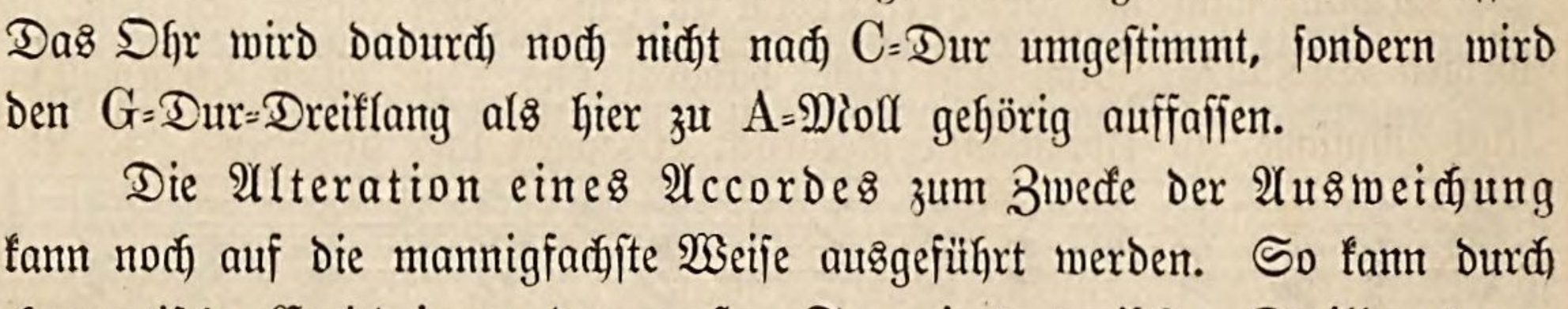
2c.

III. Nicht jede Modifikation erzeugt den Eindruck einer ausweichenden Modulation. So wird in folgendem Beispiel:



durch das Erscheinen des G=Dur=Dreiklangs keineswegs A=Moll verlassen. Das Ohr wird dadurch noch nicht nach C=Dur umgestimmt, sondern wird den G=Dur=Dreiklang als hier zu A=Moll gehörig auffassen.

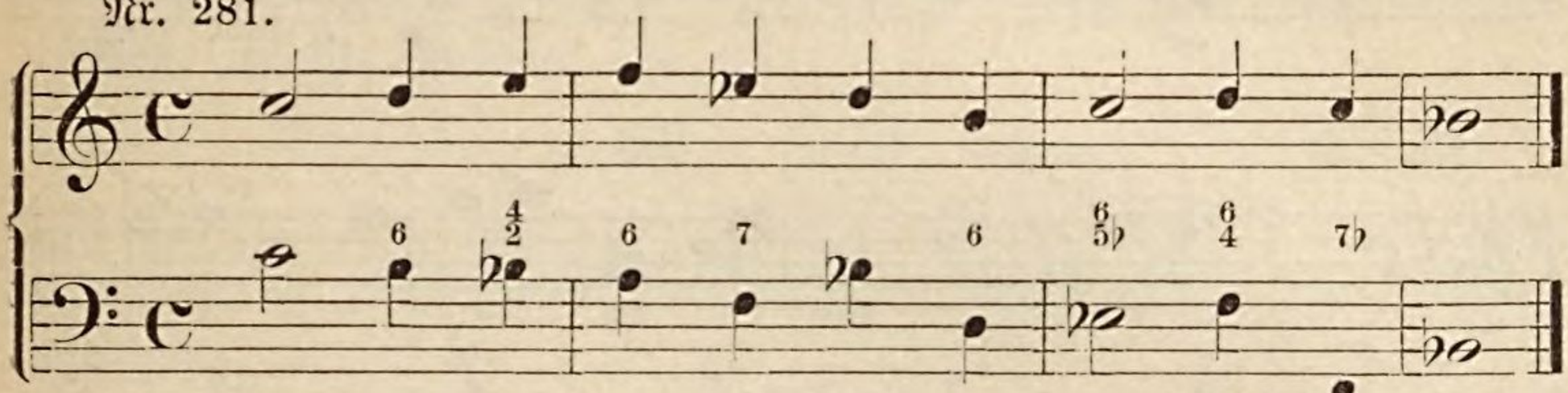
Die Alteration eines Accordes zum Zwecke der Ausweichung kann noch auf die mannigfachste Weise ausgeführt werden. So kann durch chromatische Erniedrigung der großen Terz eines tonischen Dreiklangs um einen halben Ton, unmittelbar aus einer Durtonart in die gleichnamige Molltonart gegangen werden und umgekehrt durch Erhöhung der kleinen zur großen Terz aus einer Molltonart in die gleichnamige Durtonart. Z. B.:



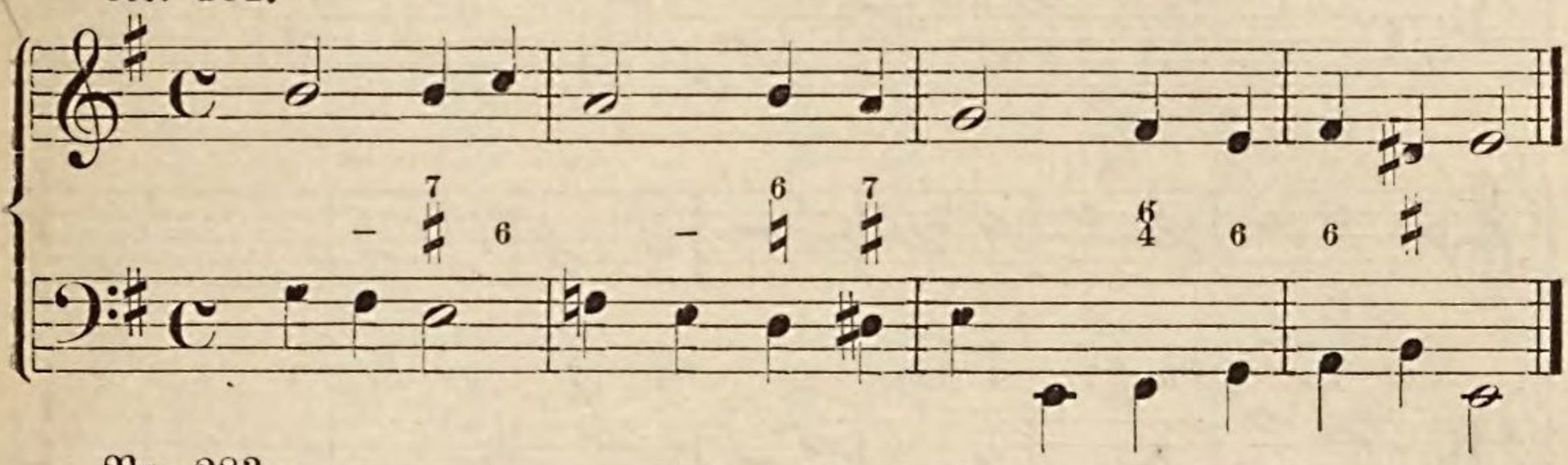
Aufgaben:

1. Durch Alteration des Dreiklangs der VI. Stufe ist eine Modulation von C nach d, von G nach A und von F nach G zu bewerkstelligen!
2. Nachstehende Beispiele schreibe vierstimmig in vier verschiedenen Schlüsseln nieder und übe sie in fünf Tonarten ein!

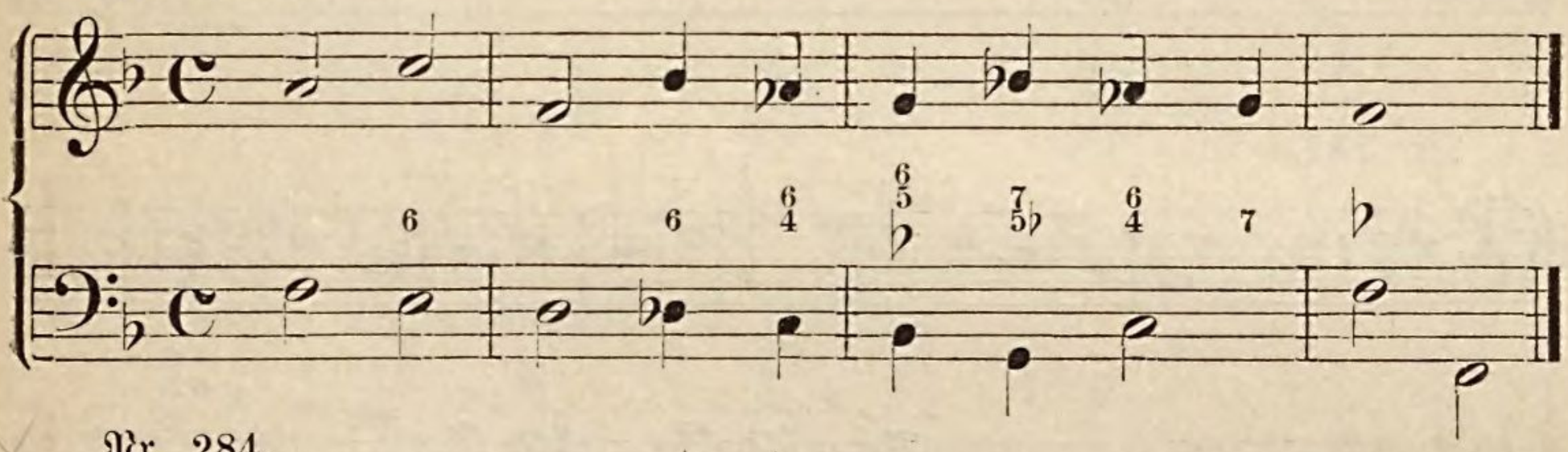
Nr. 281.



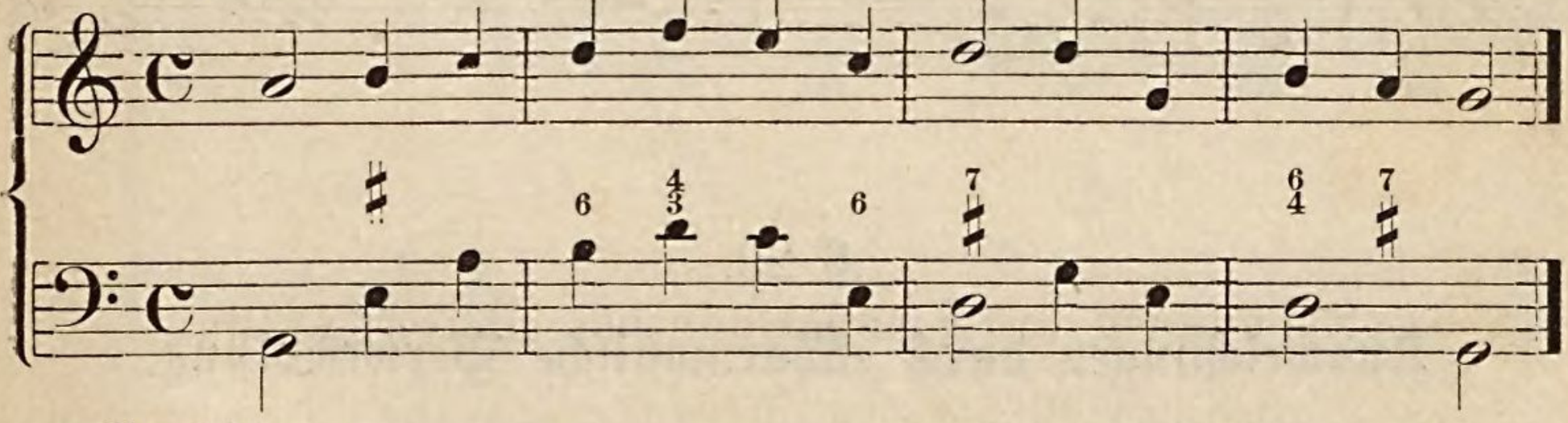
Nr. 282.



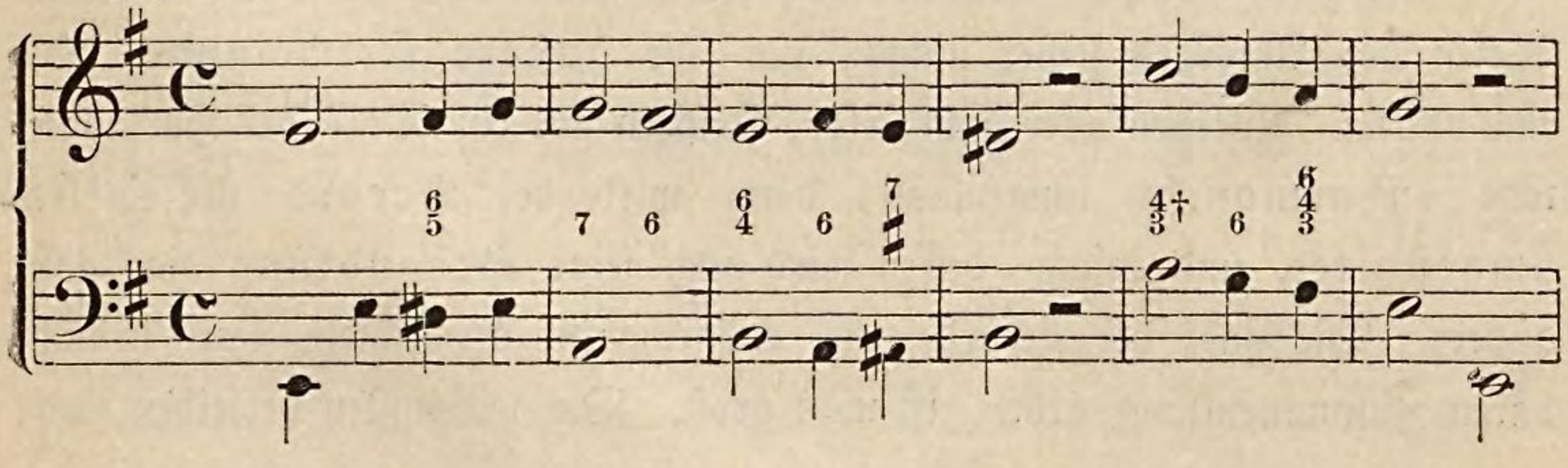
Nr. 283.

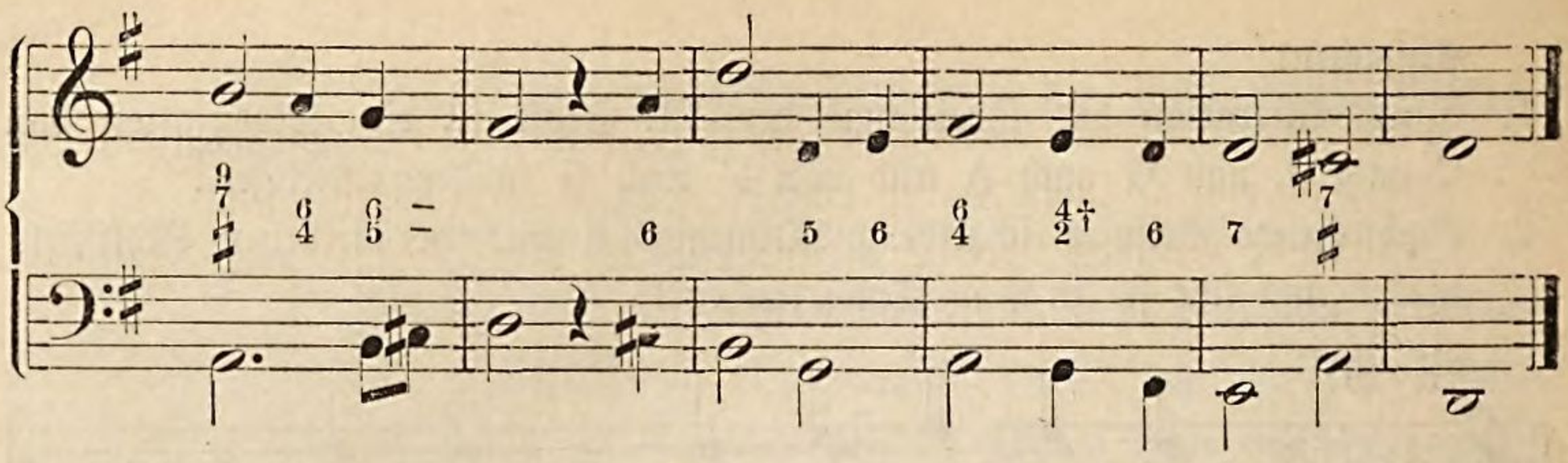


Nr. 284.

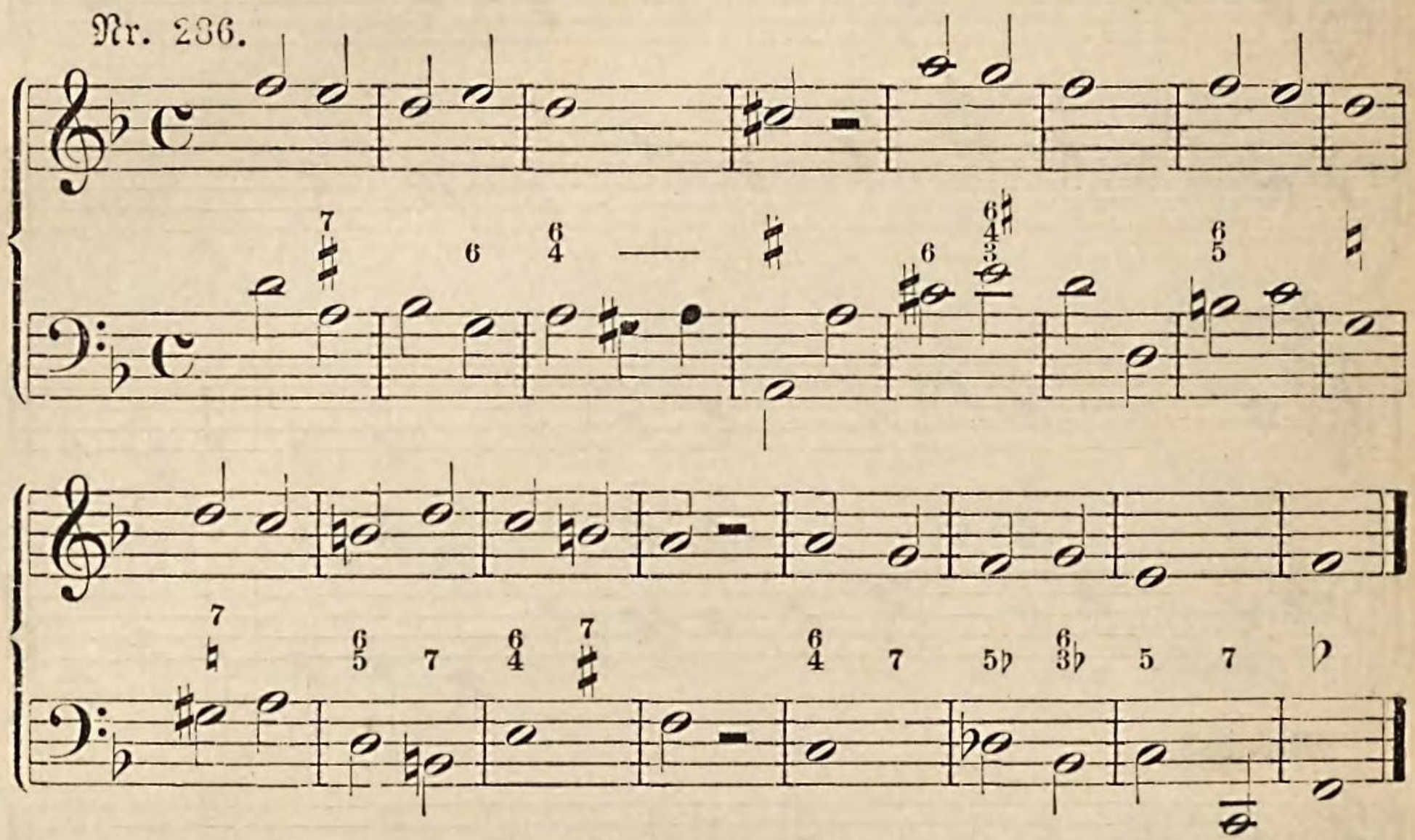


Nr. 285.

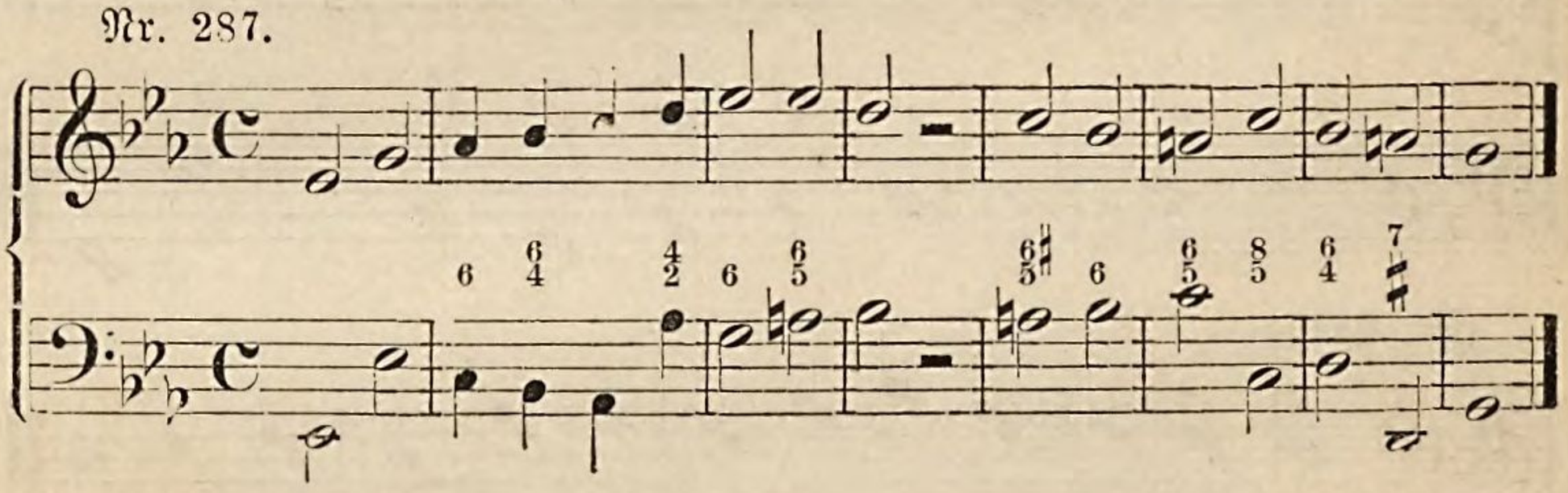




Nr. 286.



Nr. 287.



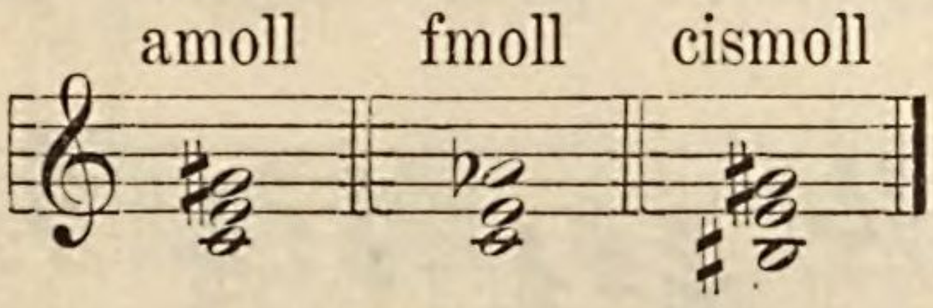
## § 29.

### Ausweichungen durch enharmonische Verwechslung.

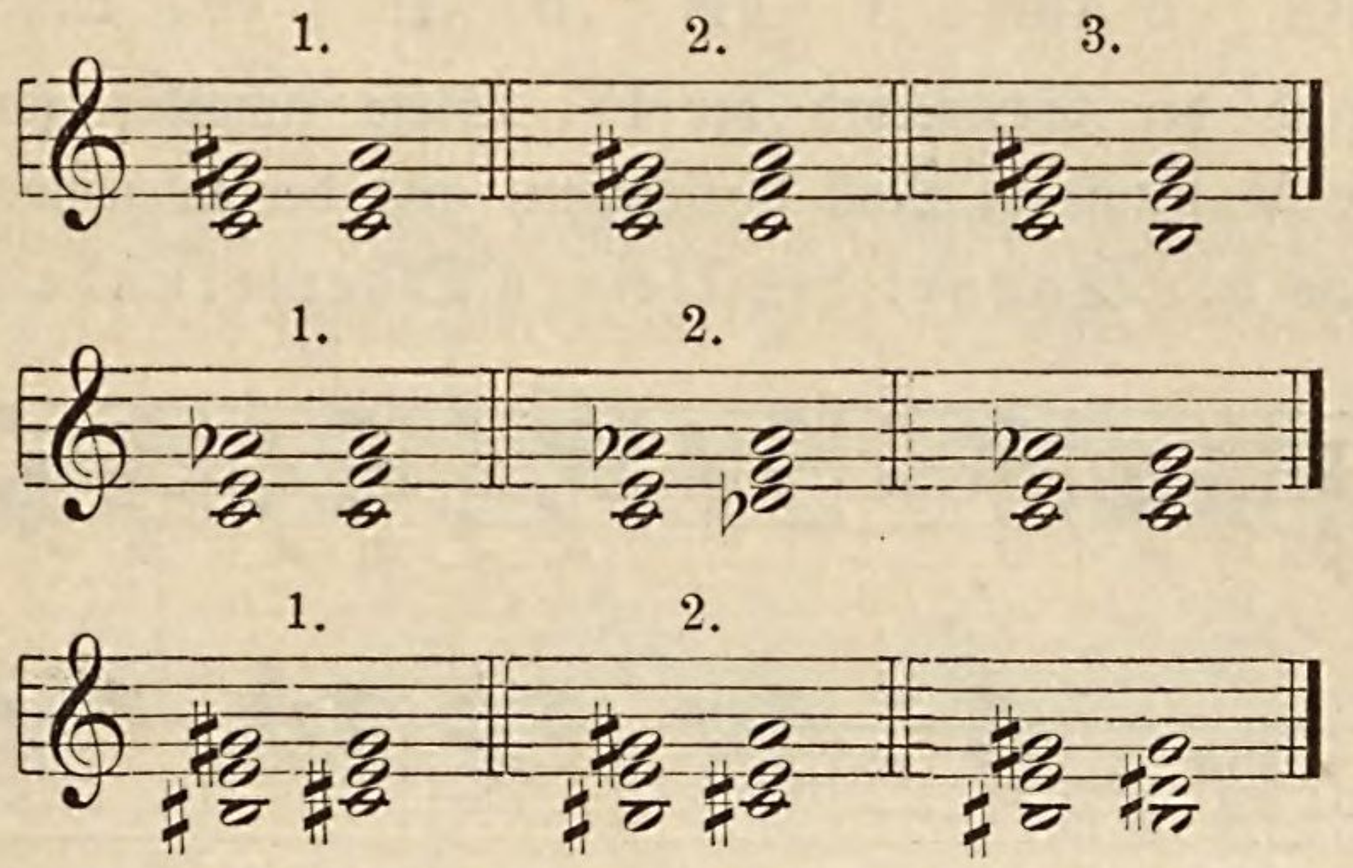
Die enharmonische Verwechslung aller Accordtöne ändert an dem Wesen des Accordes selber nichts; nur die äußere Erscheinung wird eine andere. Werden aber nicht alle, sondern nur ein Teil der Harmonietöne enharmonisch umgenannt, dann wird der Accord wesentlich umgestaltet, und infolge dessen wird auch seine Behandlung eine ganz andere. Die Zahl der Accorde, die, enharmonisch verwechselt, einen brauchbaren Zusammenklang geben, ist nicht groß. Die wichtigsten derselben sind:

1. Der übermäßige Dreiklang,
2. der Septaccord der IV. Stufe in Moll mit erhöhtem Grundton,
3. der verminderte Septaccord der VII. Stufe des Mollgeschlechtes.

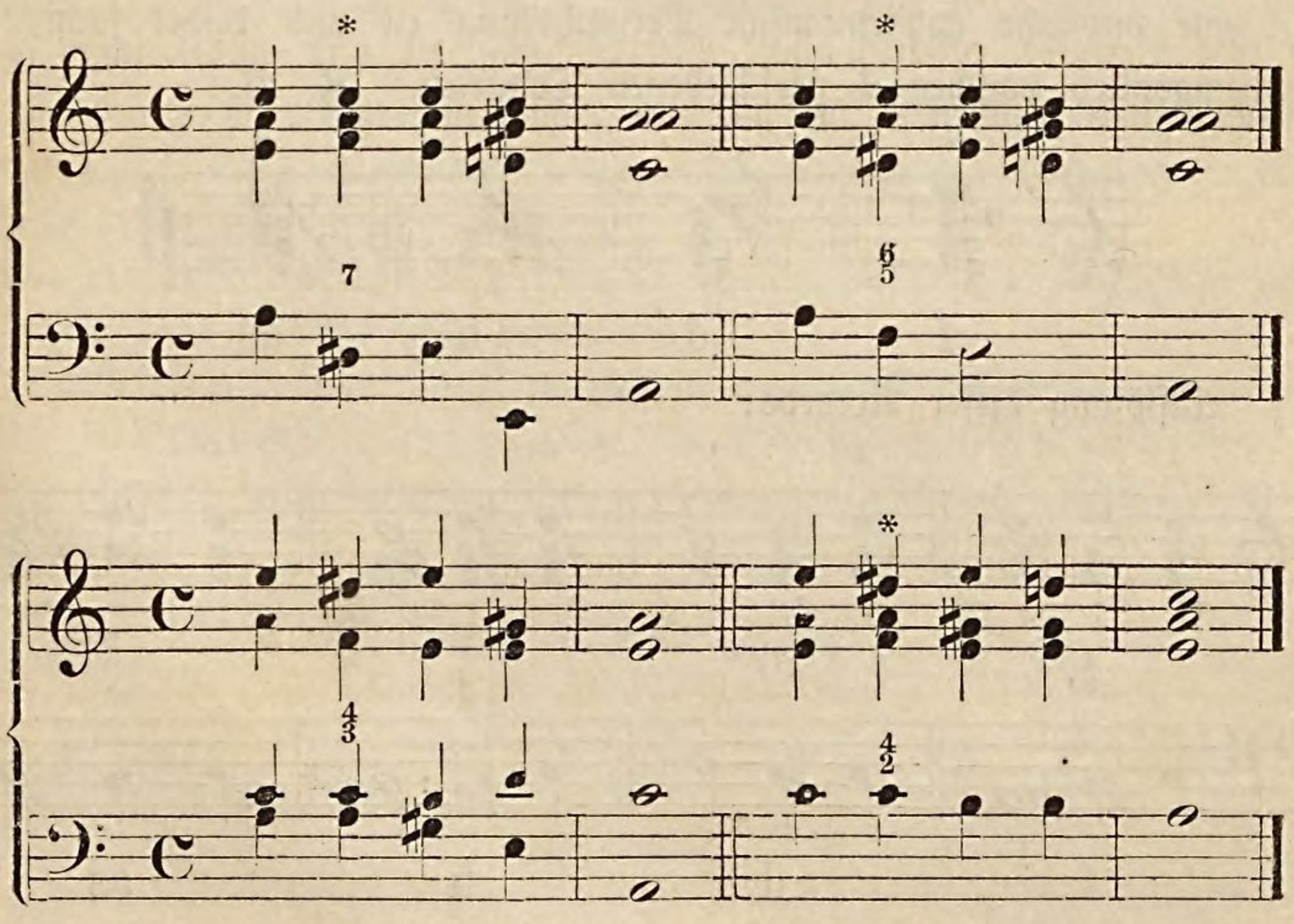
I. Der übermäßige Dreiklang läßt eine dreifache enharmonische Verwechslung zu, er mag als Grundharmonie oder als modifizierter Accord auftreten. Z. B.:



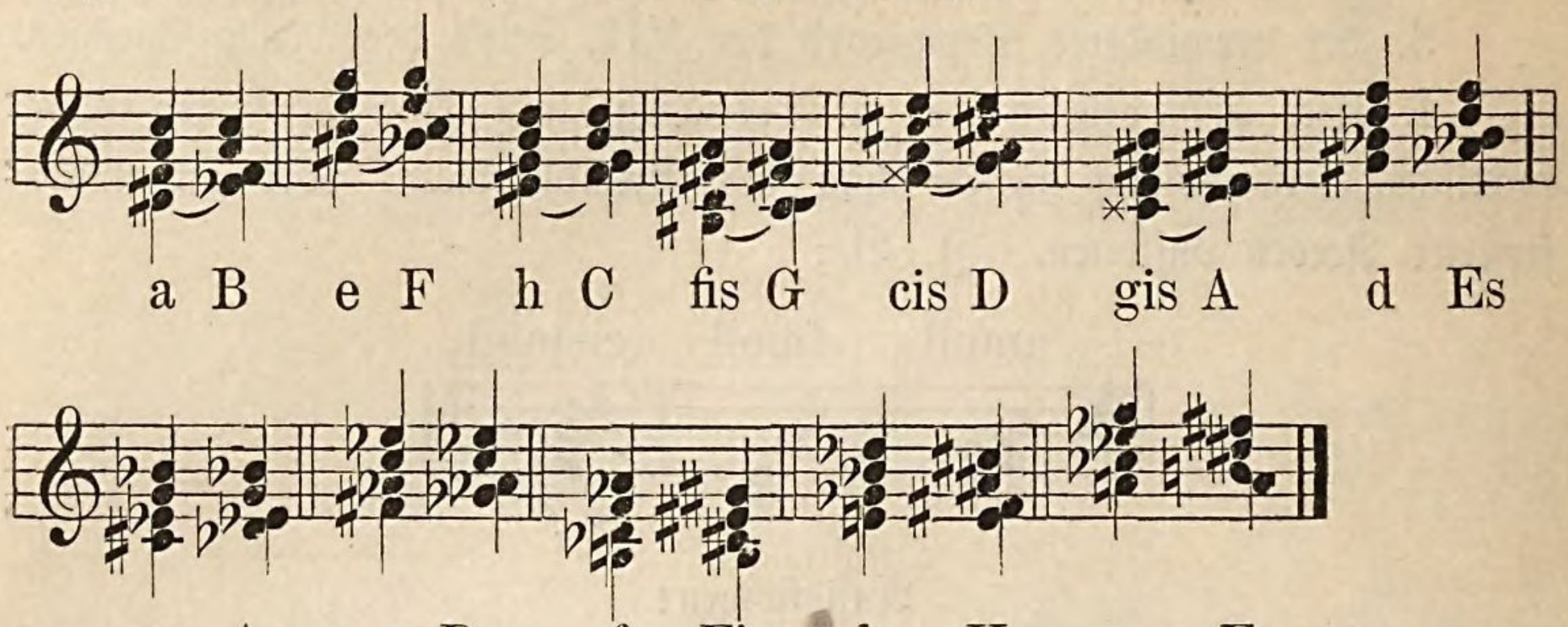

Auflösungen:



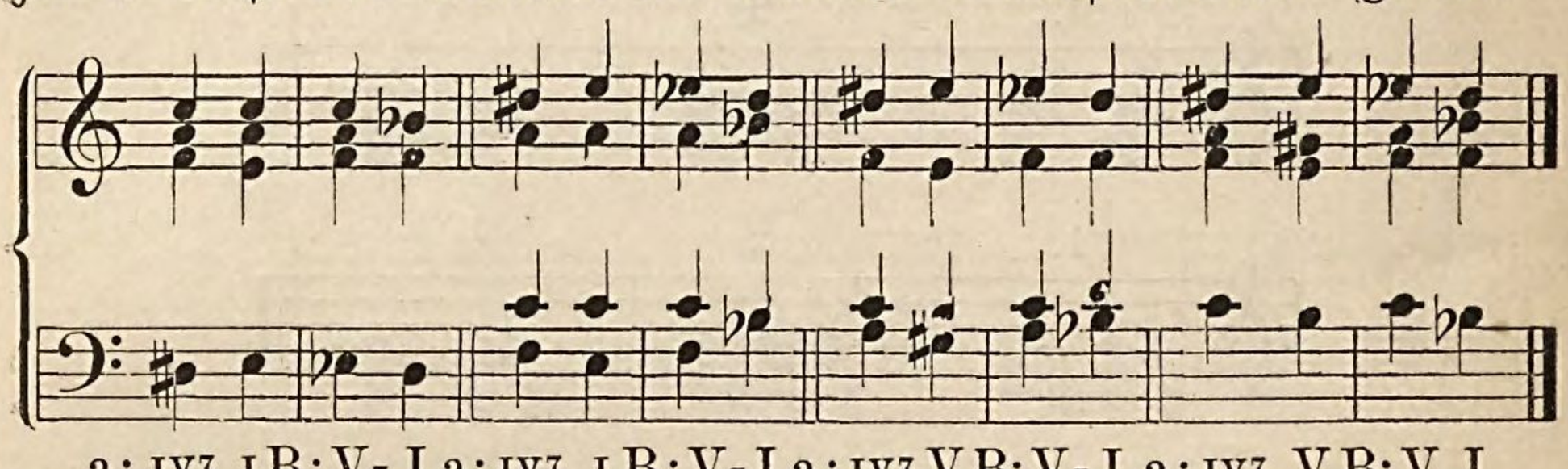

II. Der Septaccord der IV. Stufe in Moll tritt häufig mit erhöhtem Grundton auf (cf. § 19!).



In solcher Gestalt läßt sich dieser Septaccord enharmonisch verwechseln mit der Dominant-Septimenharmonie:

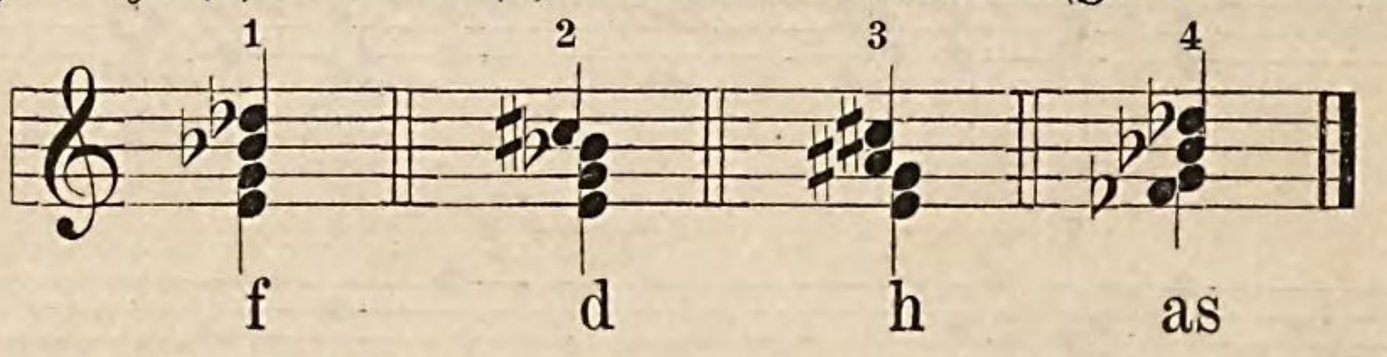



Während der Septaccord der IV. Stufe entweder zur Harmonie der I. oder V. Stufe in Moll fortschreitet, geht der enharmonische Accord zur I. Stufe der Tonart der kleinen Obersekunde. Z. B.:

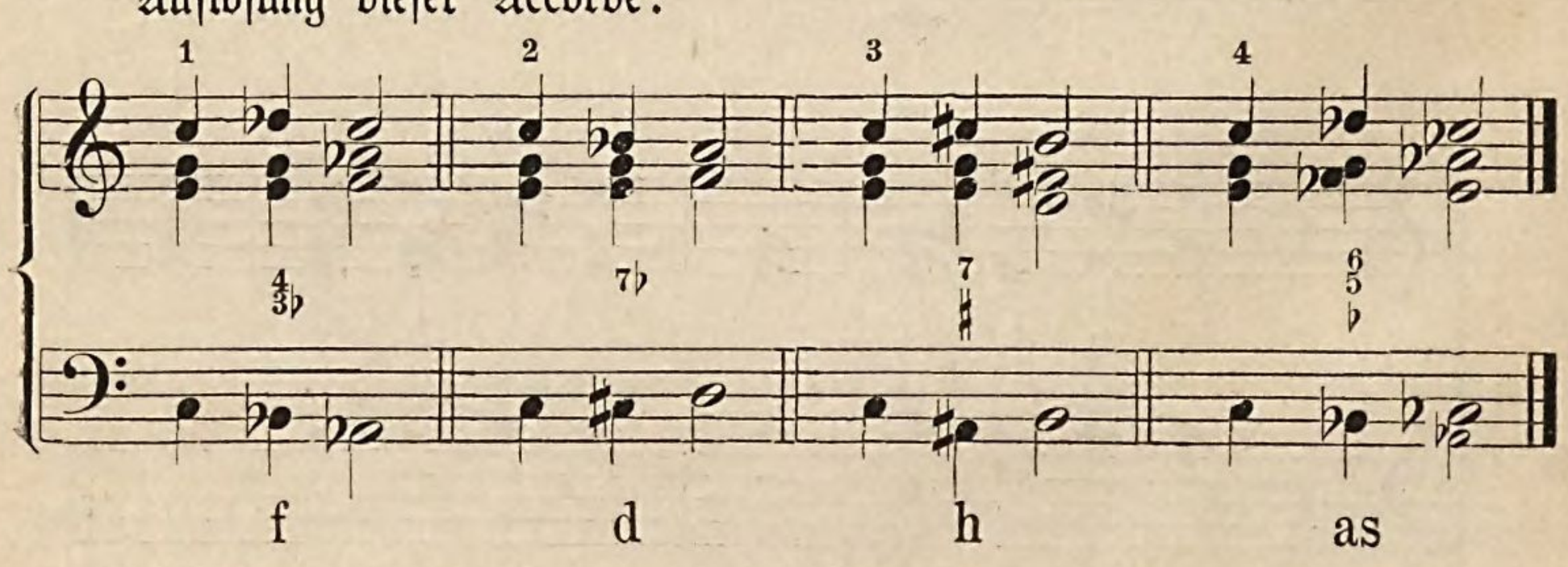



## III. Der verminderte Septaccord

läßt eine vierfache enharmonische Verwechslung zu und bildet somit das Kreuzungsglied zwischen 4 verschiedenen Tonarten. Z. B.:

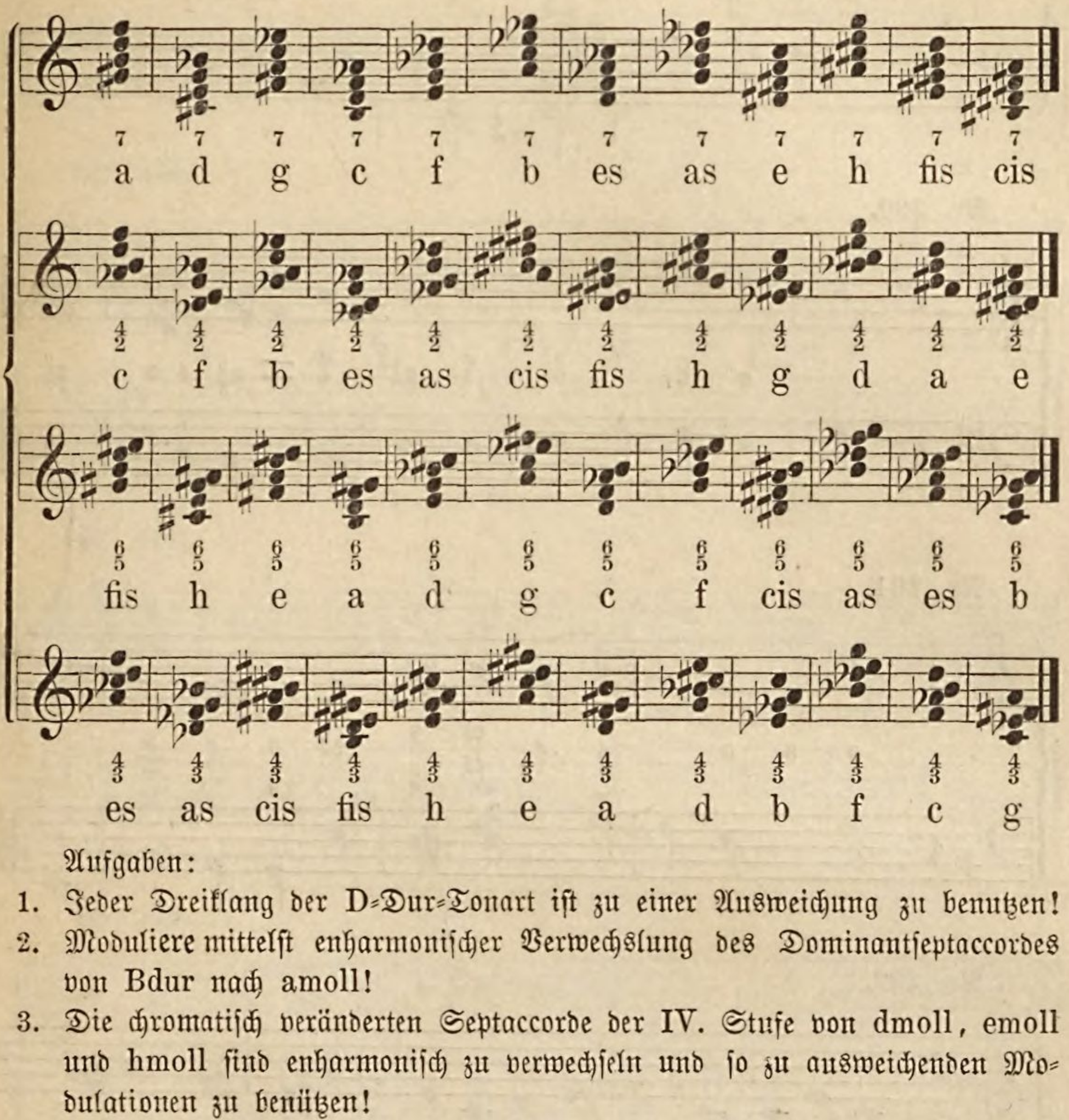



Auflösung dieser Accorde:



Jede Form bedingt eine andere Fortführung und bringt eine neue Ausweichung.

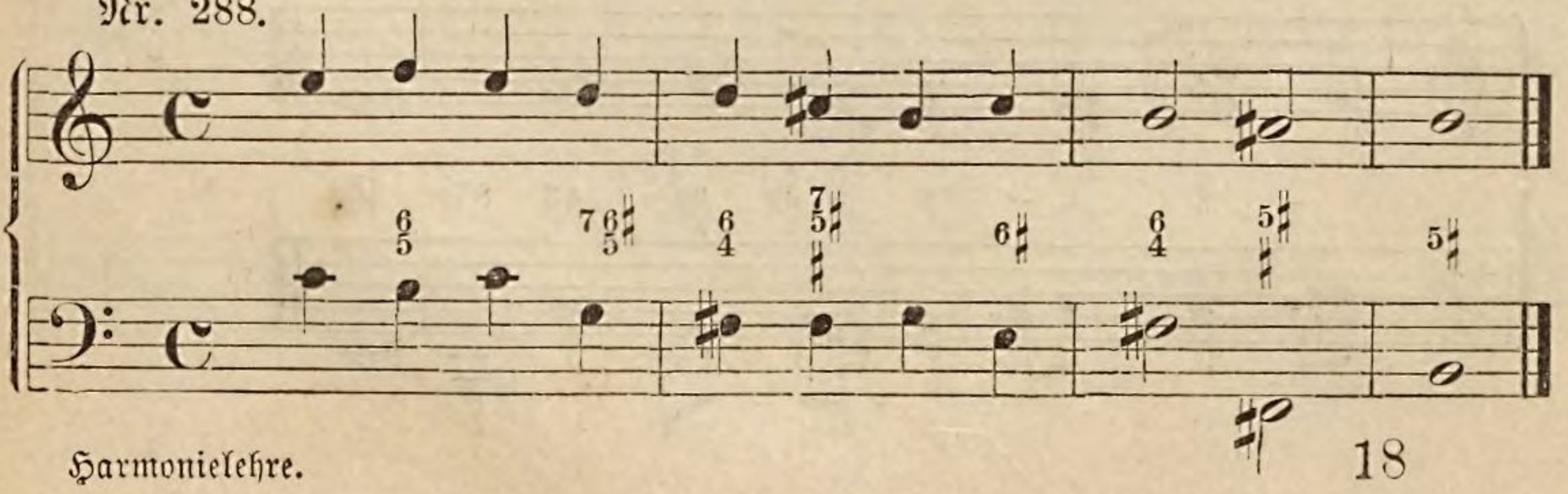
Der verminderte Septaccord als gemeinsame Harmonie von 4 Molltonarten:



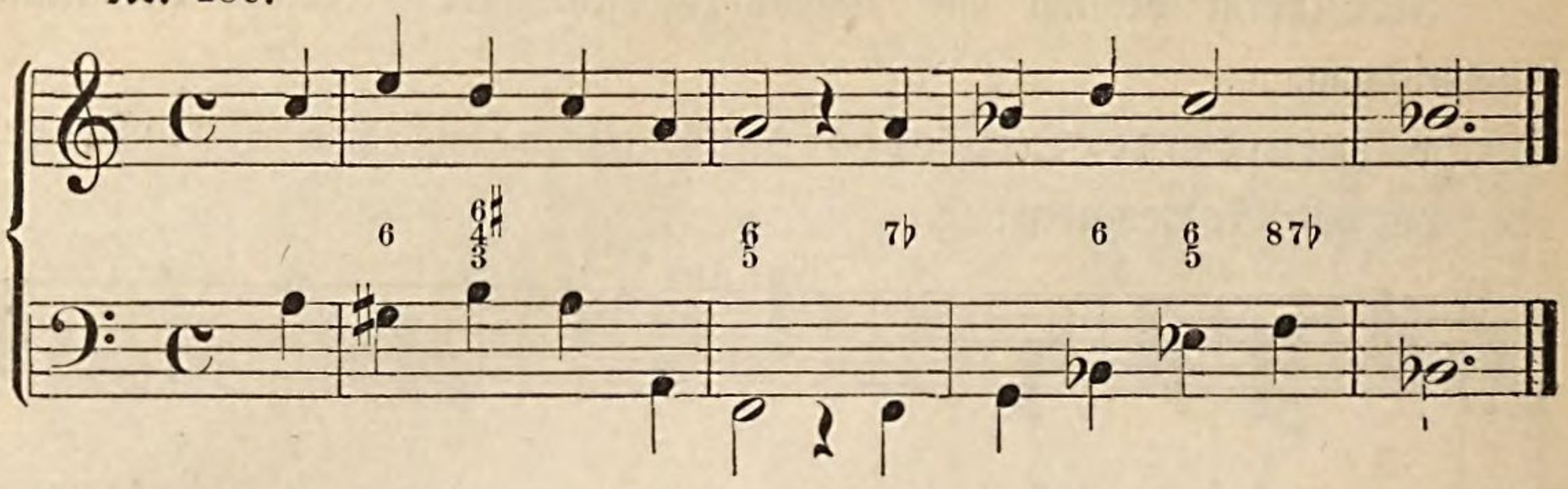

Aufgaben:

1. Jeder Dreiklang der D-Dur-Tonart ist zu einer Ausweichung zu benutzen!
2. Moduliere mittelst enharmonischer Verwechslung des Dominantseptaccordes von Bdur nach amoll!
3. Die chromatisch veränderten Septaccorde der IV. Stufe von dmoll, emoll und hmoll sind enharmonisch zu verwechseln und so zu ausweichenden Modulationen zu benützen!
4. Der verminderte Septaccord in cmoll ist enharmonisch zu verwechseln zum Zwecke einer ausweichenden Modulation!
5. Mittelst enharmonischer Verwechslung ist von emoll nach bmoll zu gehen!
6. Die Modulationen in nachfolgenden Tonsätzen sind genau zu beschreiben!
7. Die Tonsätze selber sind vierstimmig niederzuschreiben und einzuspielen!

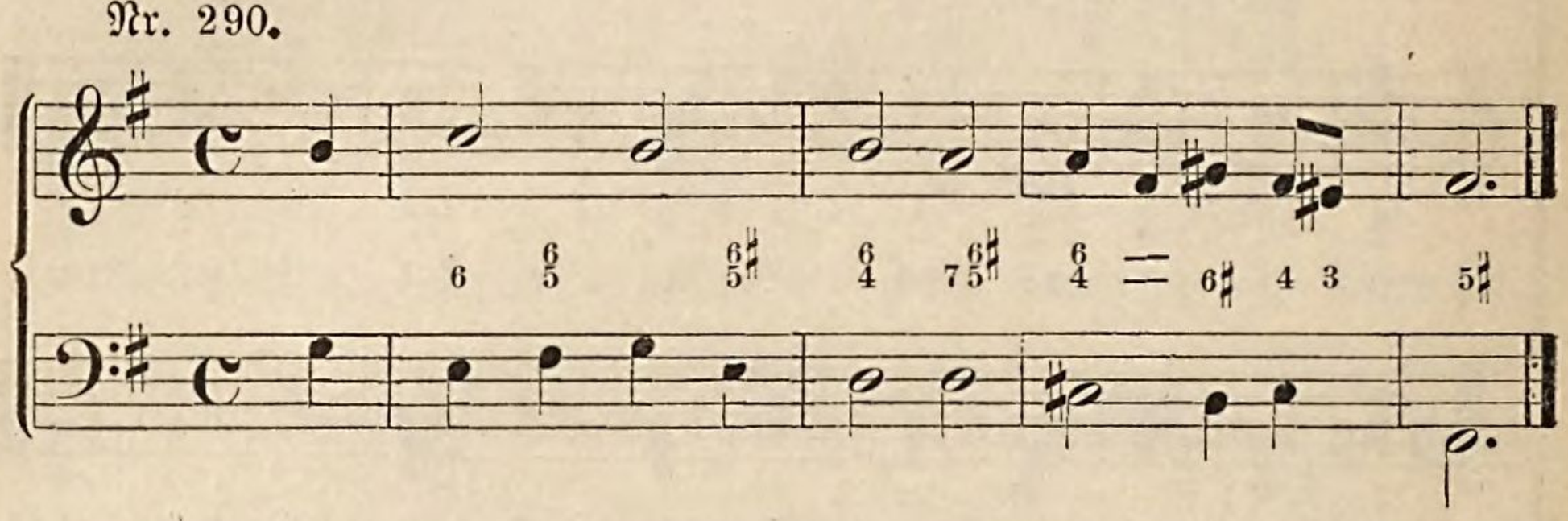
Nr. 288.



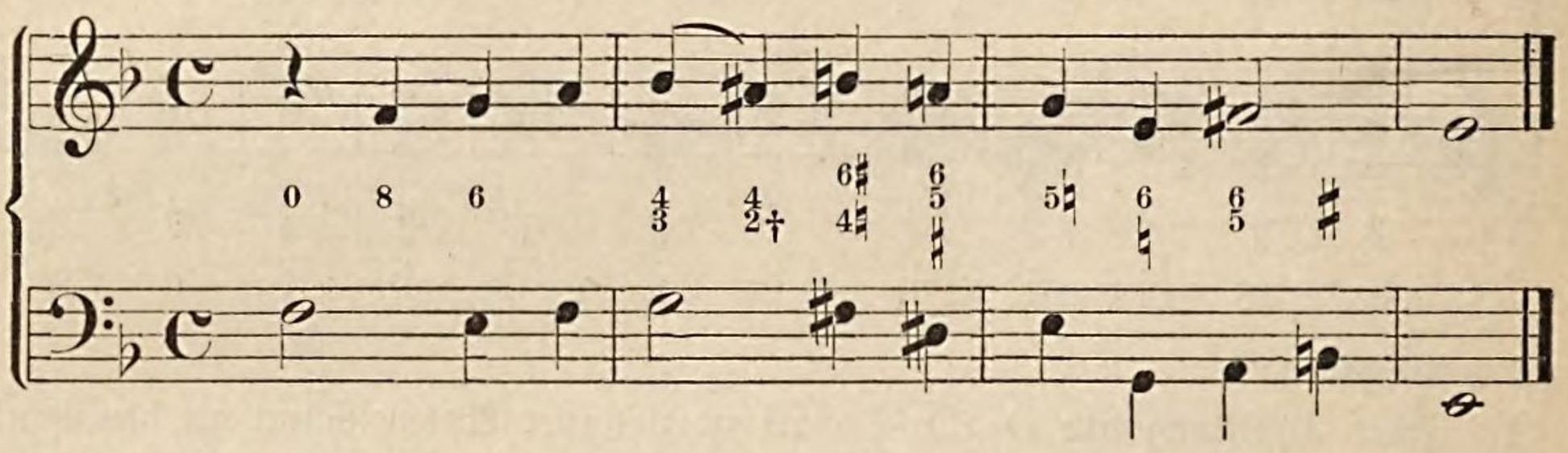
Nr. 289.



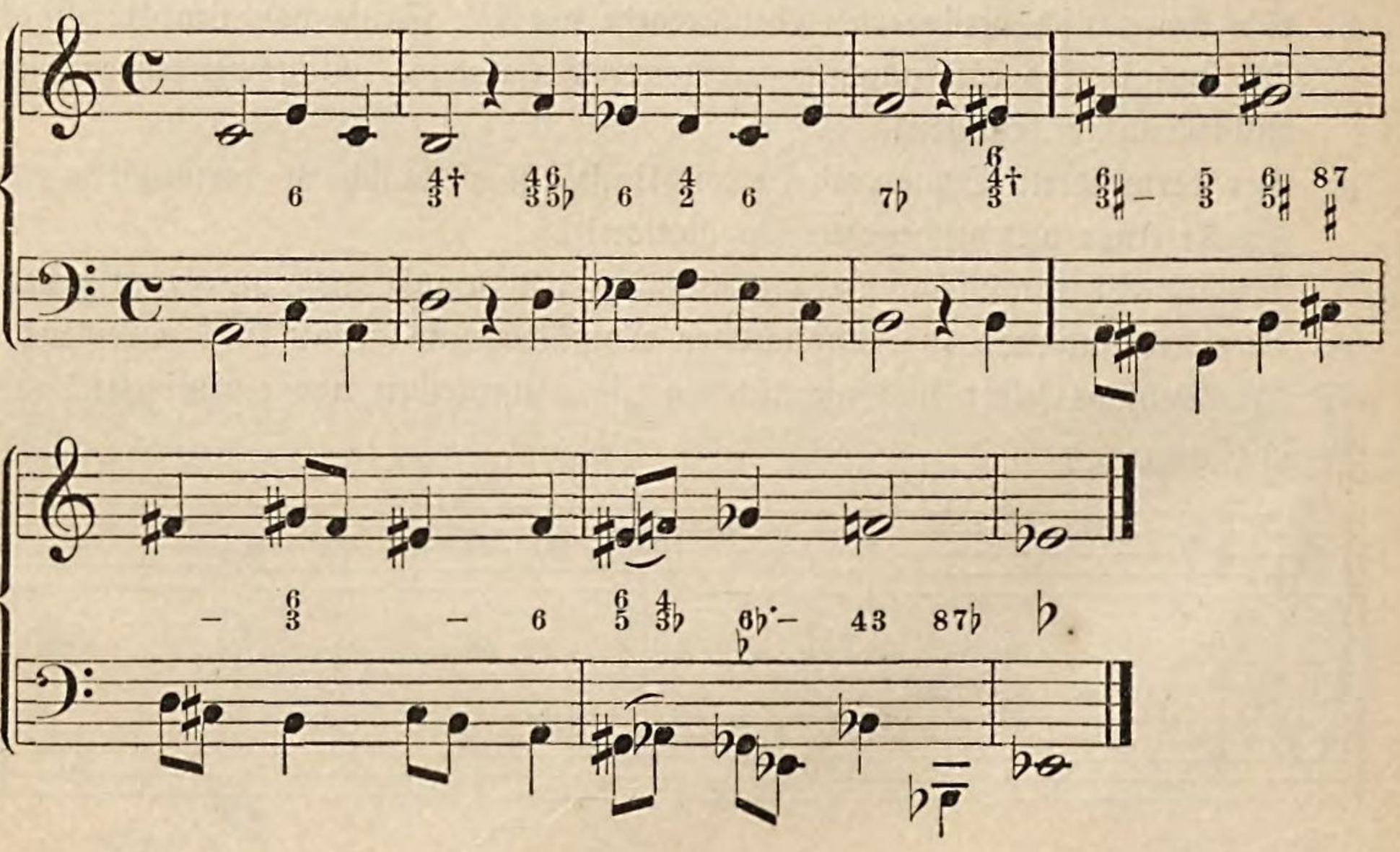
Nr. 290.



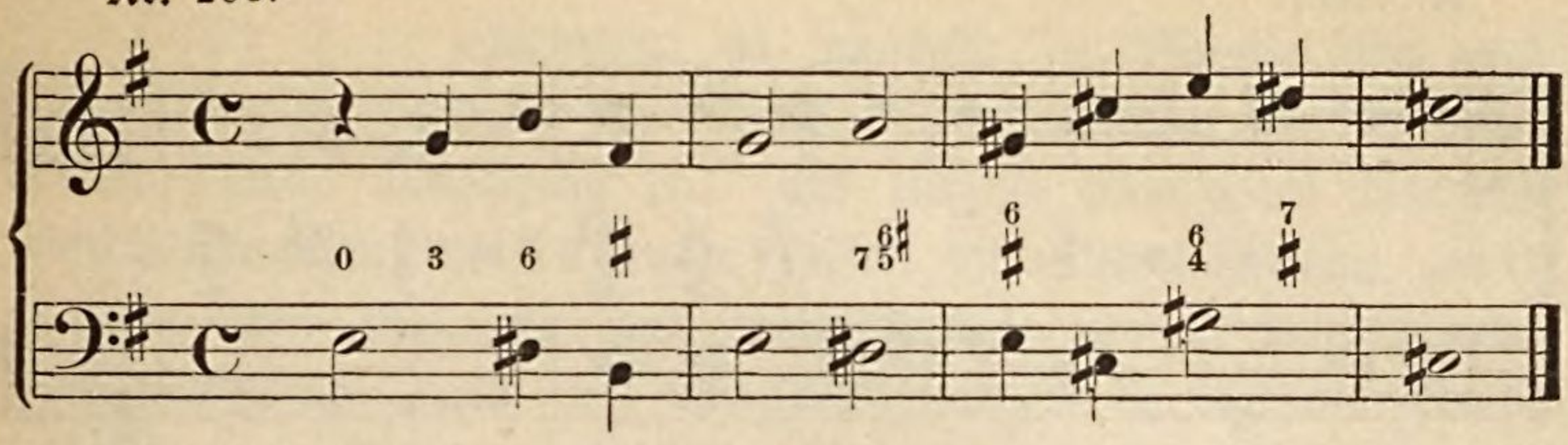
Nr. 291.



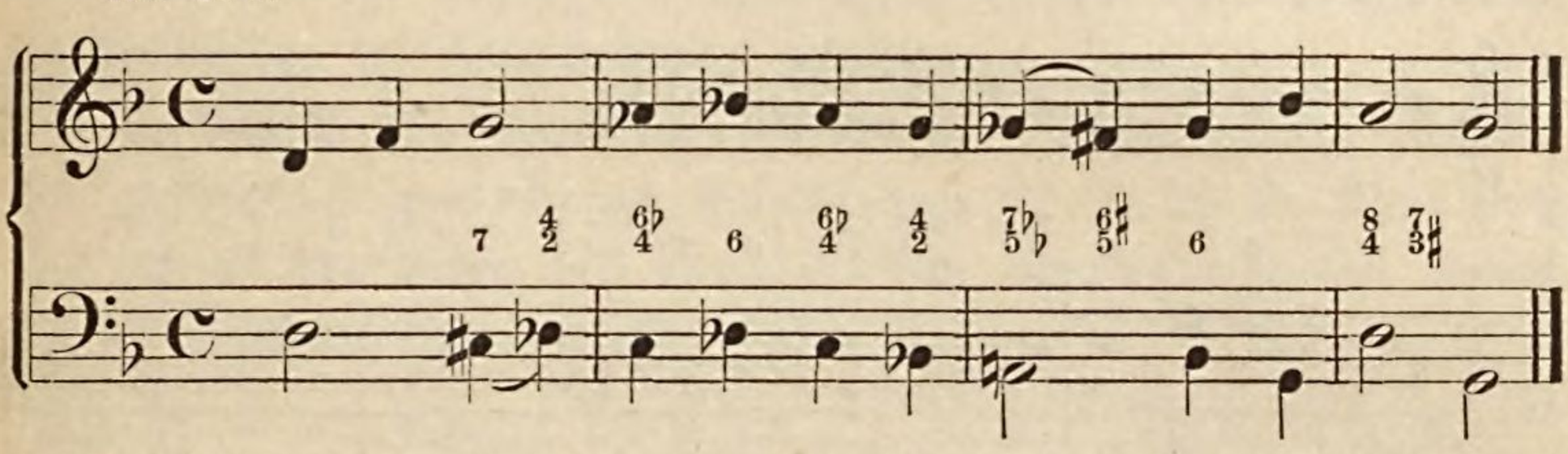
Nr. 292.



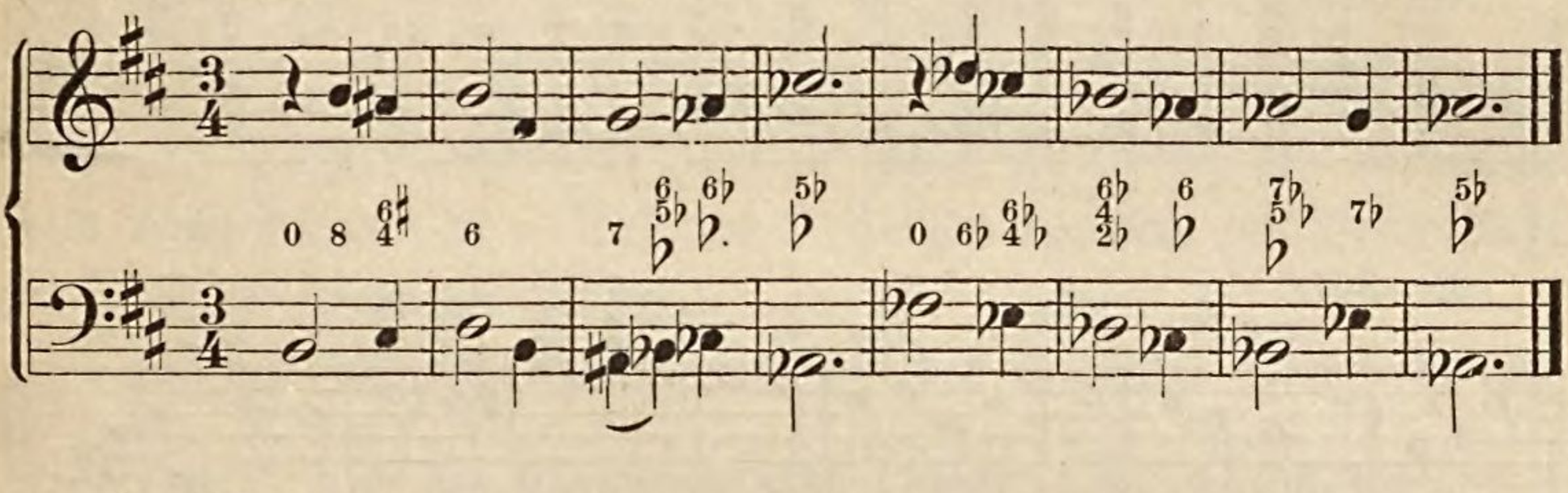
Nr. 293.



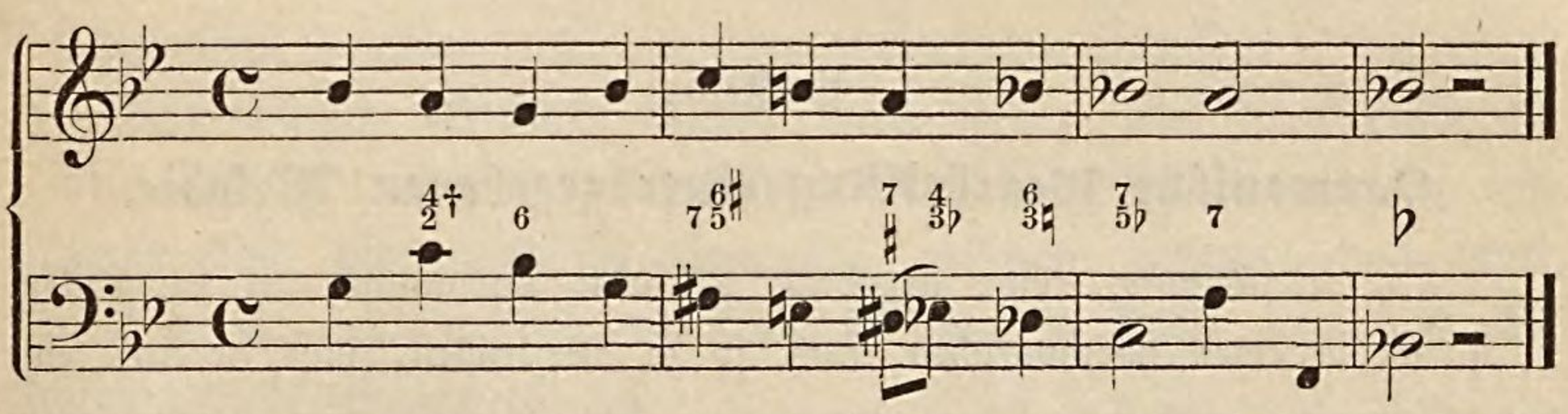
Nr. 294.



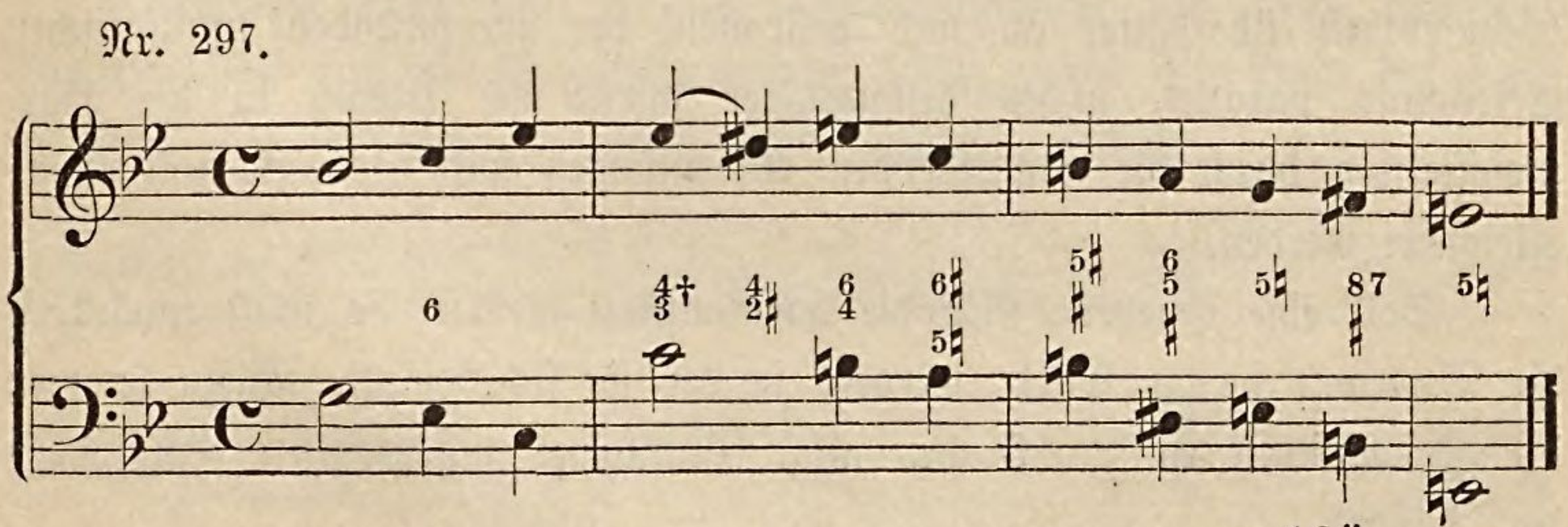
Nr. 295.



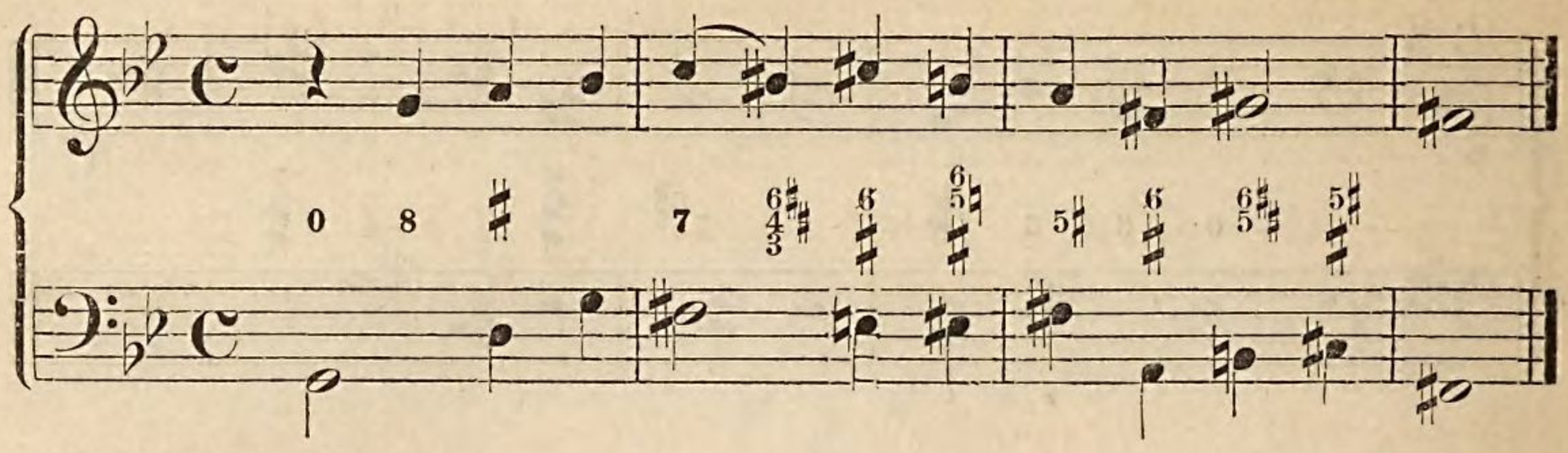
Nr. 296.



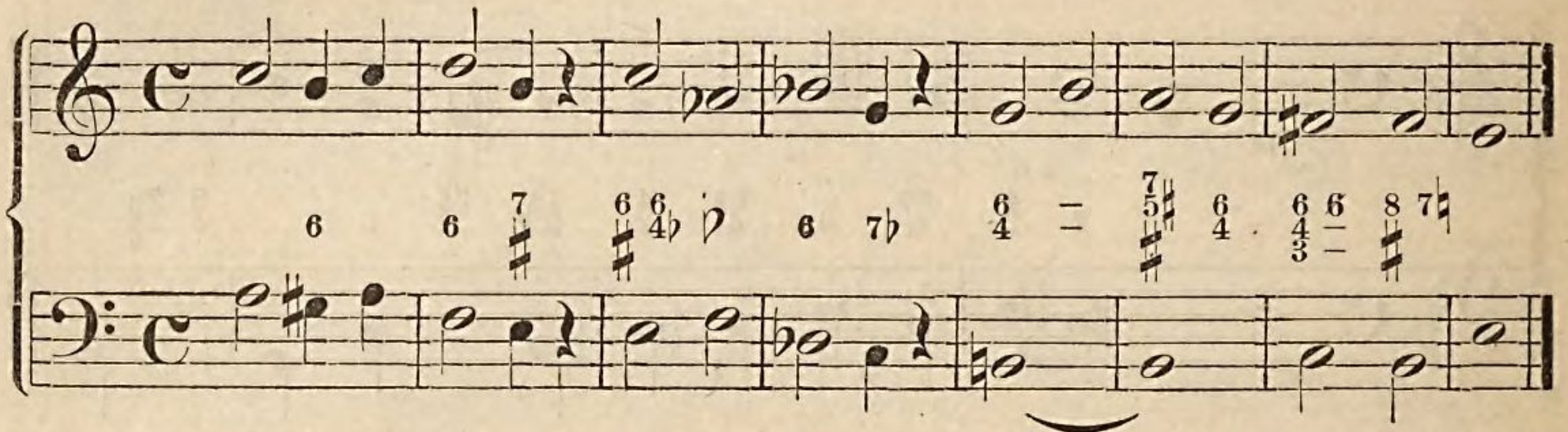
Nr. 297.



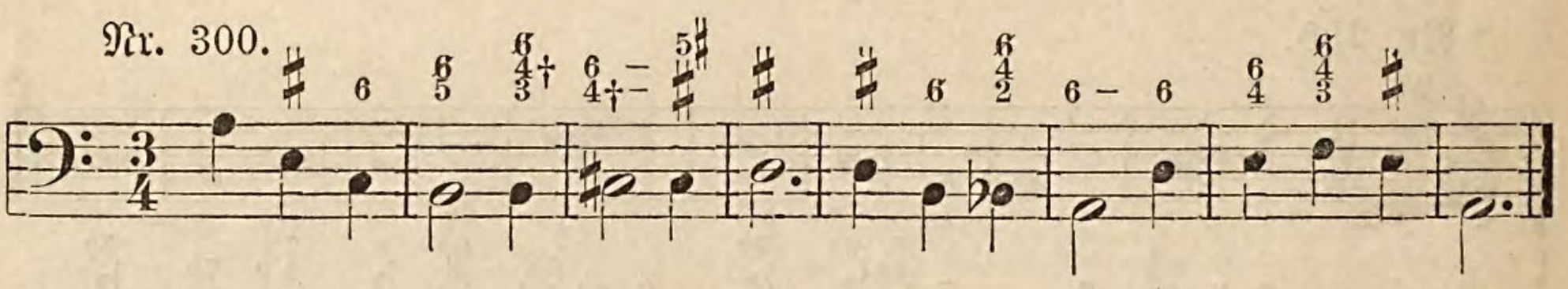
Nr. 298.



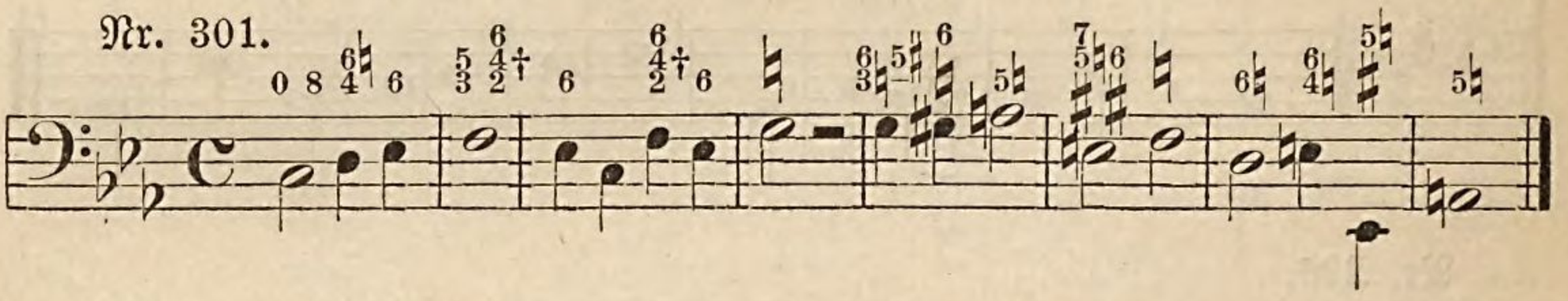
Nr. 299.



Nr. 300.



Nr. 301.



## § 30.

## Harmonische Bearbeitung einer gegebenen Melodie.

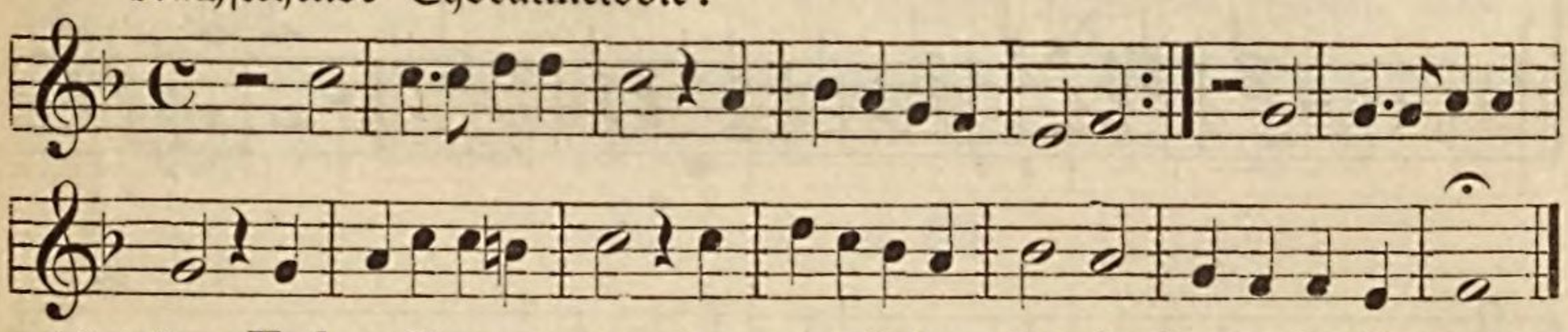
Die Befähigung, eine gegebene Melodie harmonisch zu bearbeiten, d. h. sie in einen harmonischen Satz so zu verflechten, daß sie als eine der Stimmen erscheint, hängt zwar von der vorhandenen harmonischen Gewandtheit überhaupt ab und geht meist der zunehmenden musikalischen Erkenntnis parallel, nichts destoweniger dürfte die Übung in der Harmonisierung durch die nachstehenden Andeutungen und Beispiele um etwas erleichtert werden.

Soll eine gegebene Melodie harmonisiert werden, so muß zuvörderst die Tonart festgestellt werden, in der sie sich bewegt. Hiezu genügen die gewöhnlichen in § 13 der allg. Musiklehre aufgezählten Kennzeichen der Tonart.

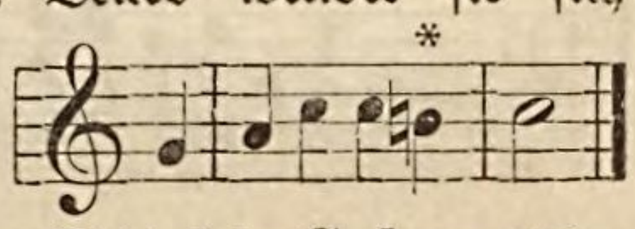
Weiter ist zu untersuchen, ob innerhalb der Melodie eine ausweichende Modulation vorkommt. Dieselbe kündigt sich meist durch leiterfremde Melodietöne an. Ein anderes, verlässigeres Auskunftsmittel hiefür bilden die Cäsuren. Sind die Melodieabschnitte nämlich in ihren letzten zwei, oder auch drei Tönen so geartet, daß keiner der leitertreuen Ganz-, Halb- oder Trugschlüsse möglich ist, oder als natürlich erscheint, dann ist die ausweichende Modulation gegeben, und sie muß dann auch bei der Auswahl der Harmonien beachtet werden, auch wenn die Schlußtöne der Ausgangstonart angehören.

Endlich ist das Augenmerk noch darauf zu lenken, ob die Melodietöne ausschließlich melodische Haupttöne (cf. § 20 S. 216) sind, oder ob sich unter ihnen auch Wechsel- und Durchgangstöne finden.

Nachstehende Choralmelodie:



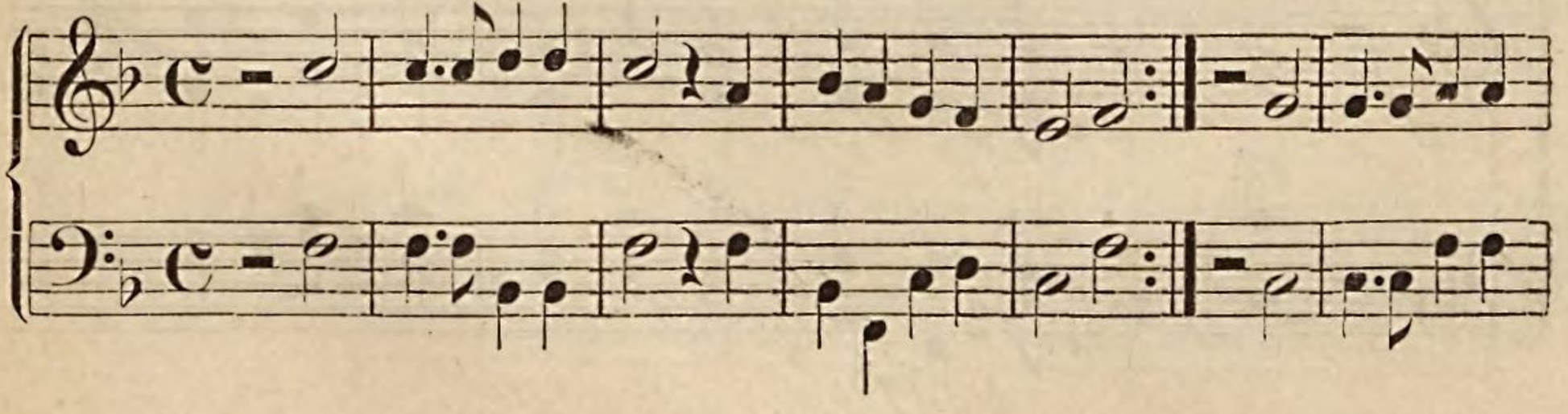
gehört der F-dur-Tonart an; denn es finden sich in ihr, mit Ausnahme eines einzigen Tones im 4. Takt des 2. Teiles, nur Töne der F-dur-Leiter und auch der Schlußton heißt f.

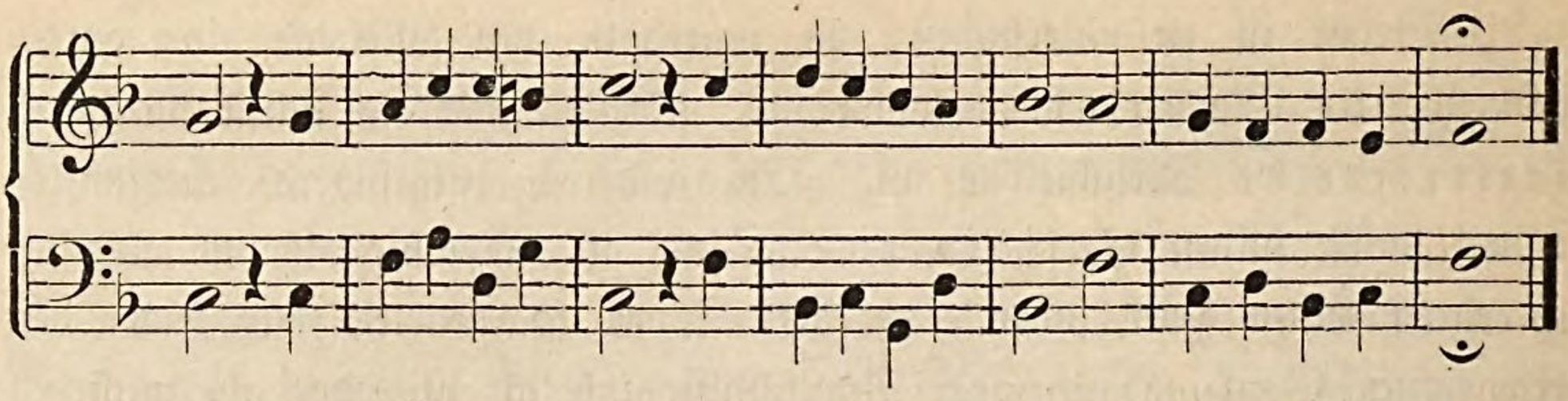
In dem schon genannten 4. Takt des 2. Teiles wendet sie sich vorübergehend nach der Dominante nach C-dur: 

Die melodische Tonfolge macht hier einen authentischen Schluß in C-dur nötig.

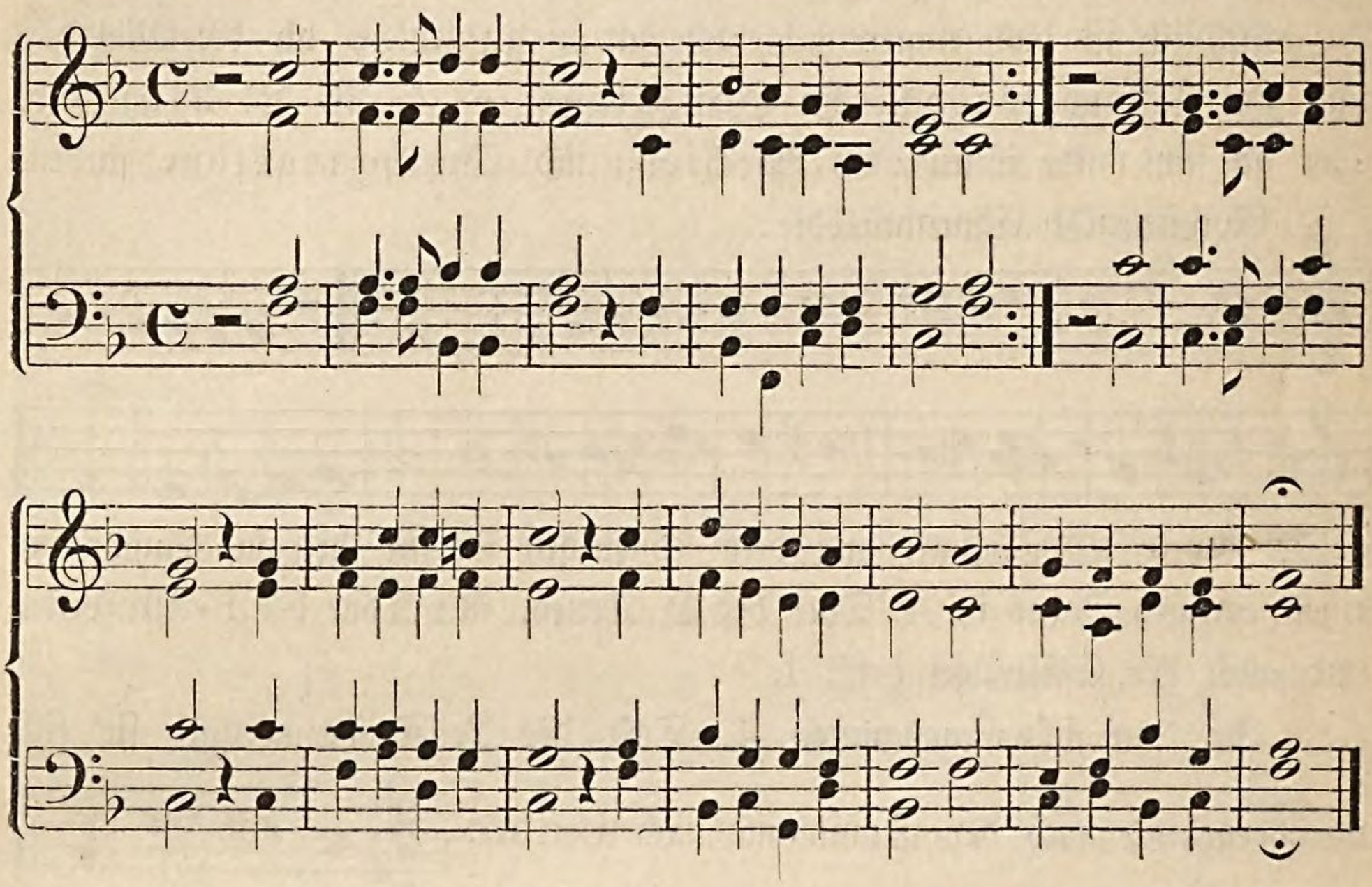
Alle übrigen Abschnitte können durch Ganz- oder Halbschlüsse in F-dur beendet werden. Sämtliche Töne der Melodie können als Harmonietöne, als melodische Haupttöne aufgefaßt werden; das dritte Viertel im 4. und im vorletzten Takte des zweiten Teiles läßt auch die Auffassung als Vorhalteton zu.

Beschränkt man sich bei der Harmonisierung der oben stehenden Choralmelodie auf die Stammharmonien, dann erhält der Baß, der ausschließlich aus Grundtönen besteht, etwa folgende Gestalt:

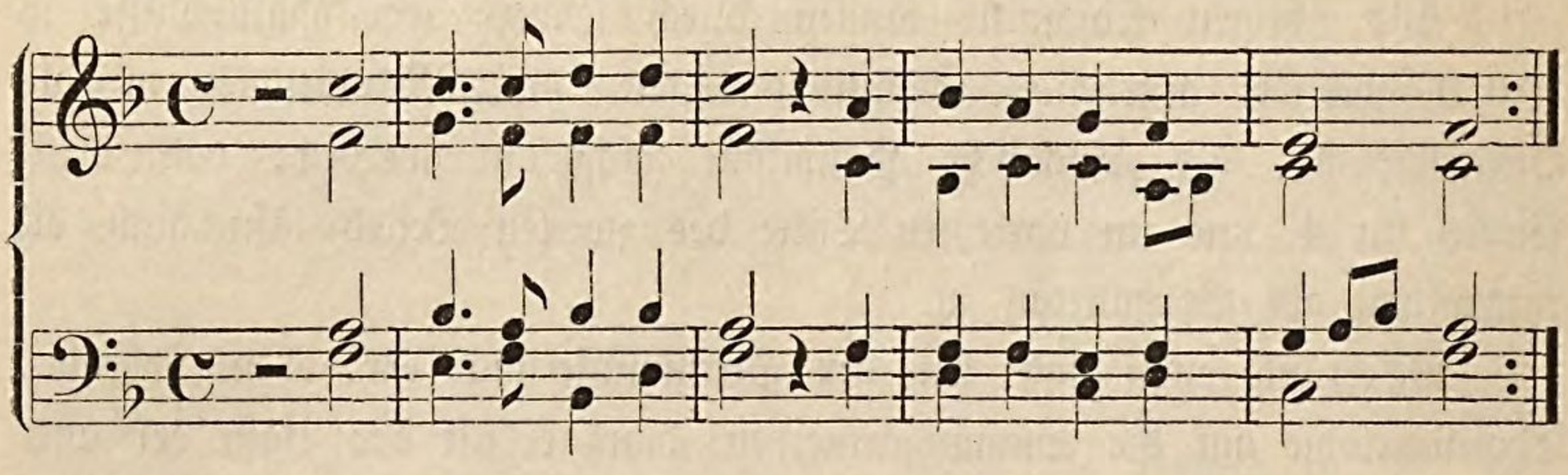


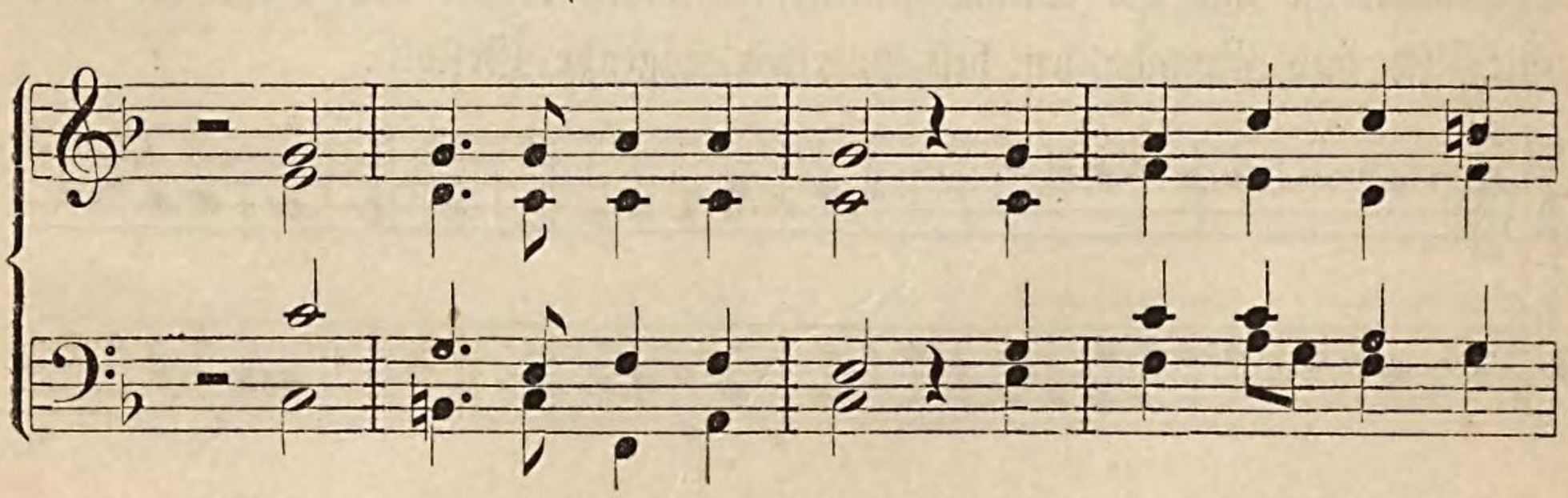


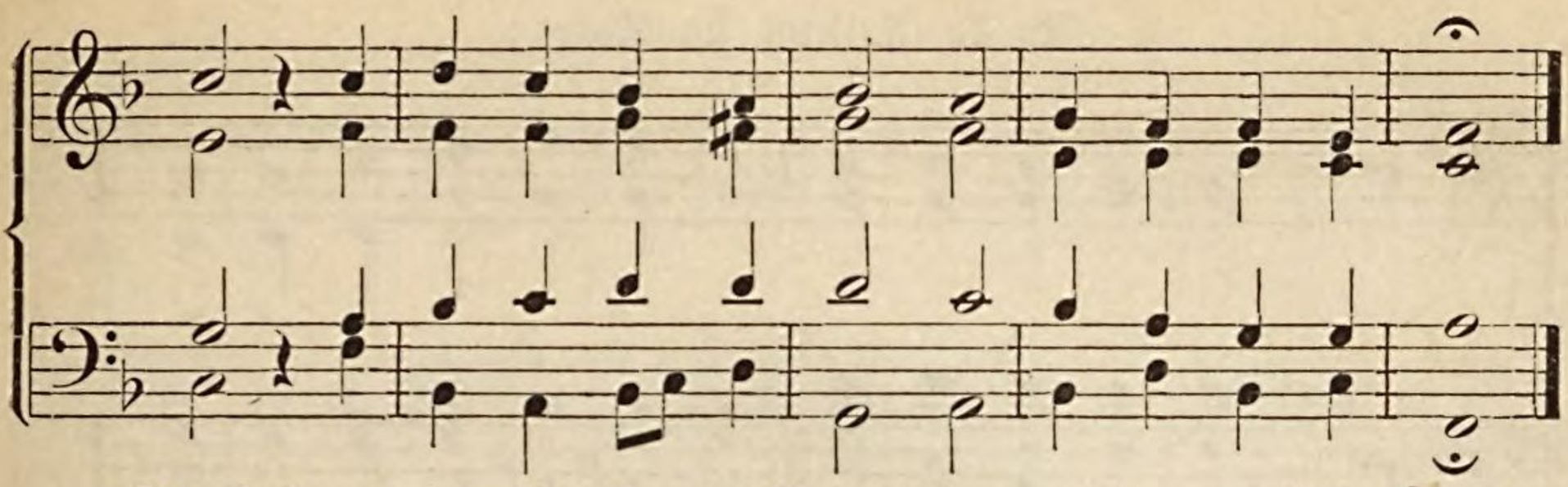
Die Ergänzung des Satzes durch Hinzufügung der Mittelstimmen macht hin und wieder eine Modifikation der Führung des Basses nötig, doch nicht immer:



Mit Anwendung von abgeleiteten Accorden:

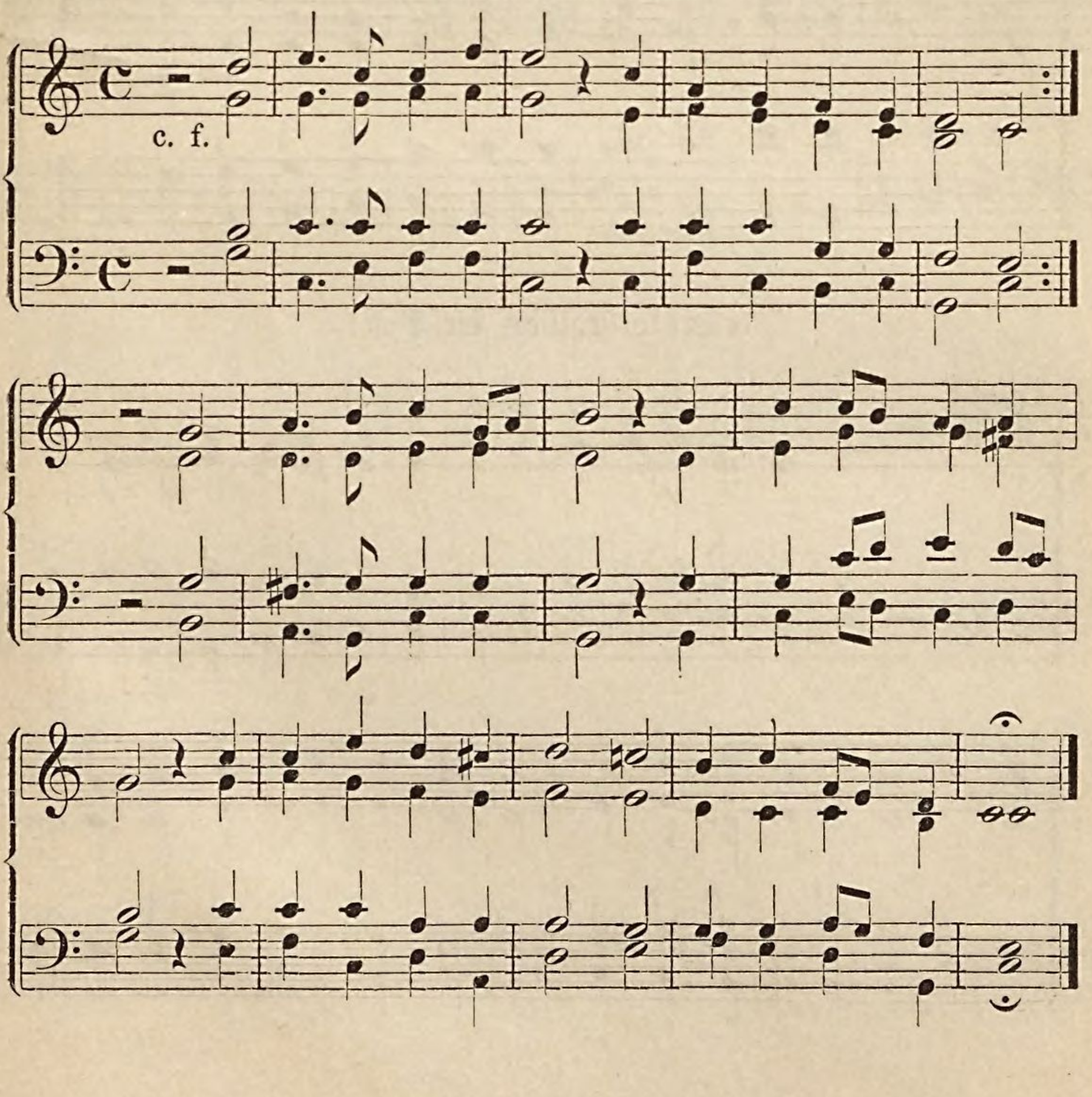




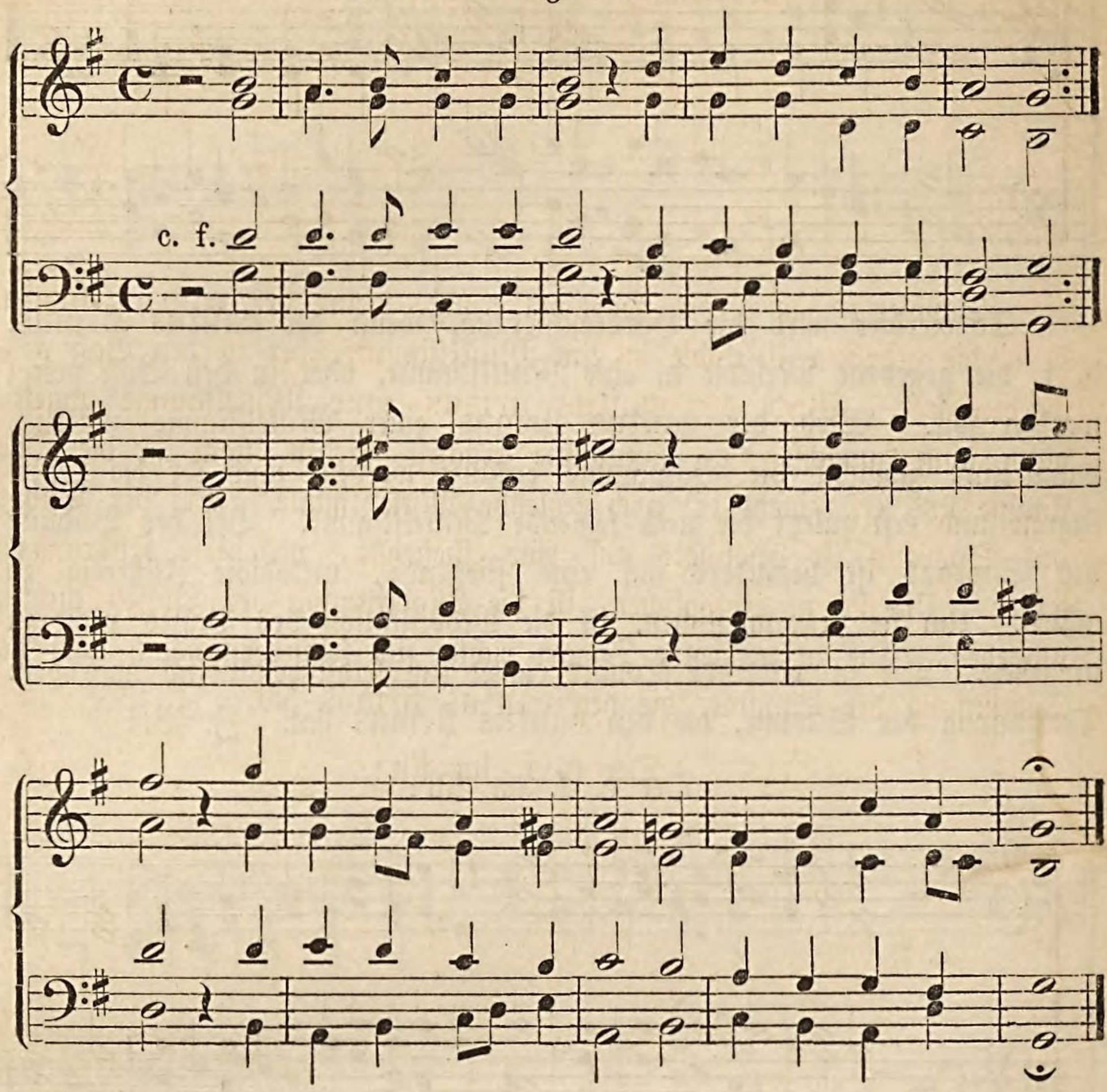


Schwieriger wird die Harmonisierung, wenn der cantus firmus, d. i. die gegebene Melodie in eine Mittelstimme, oder in den Baß gelegt werden soll. Wird der cantus firmus einer Mittelstimme zugeteilt, dann muß zunächst die Baßstimme ergänzt werden, nach ihr die Oberstimme und erst zuletzt die noch fehlende Mittelstimme. Bei der Bildung des Soprans ist besonders auf eine fließende, melodiöse Führung zu achten. Um sie zu ermöglichen, ist die Modifikation des Basses nicht zu umgehen. Die zu wählende Tonart richtet sich selbstverständlich nach dem Tonumfang der Stimme, die den cantus firmus hat. Z. B.:

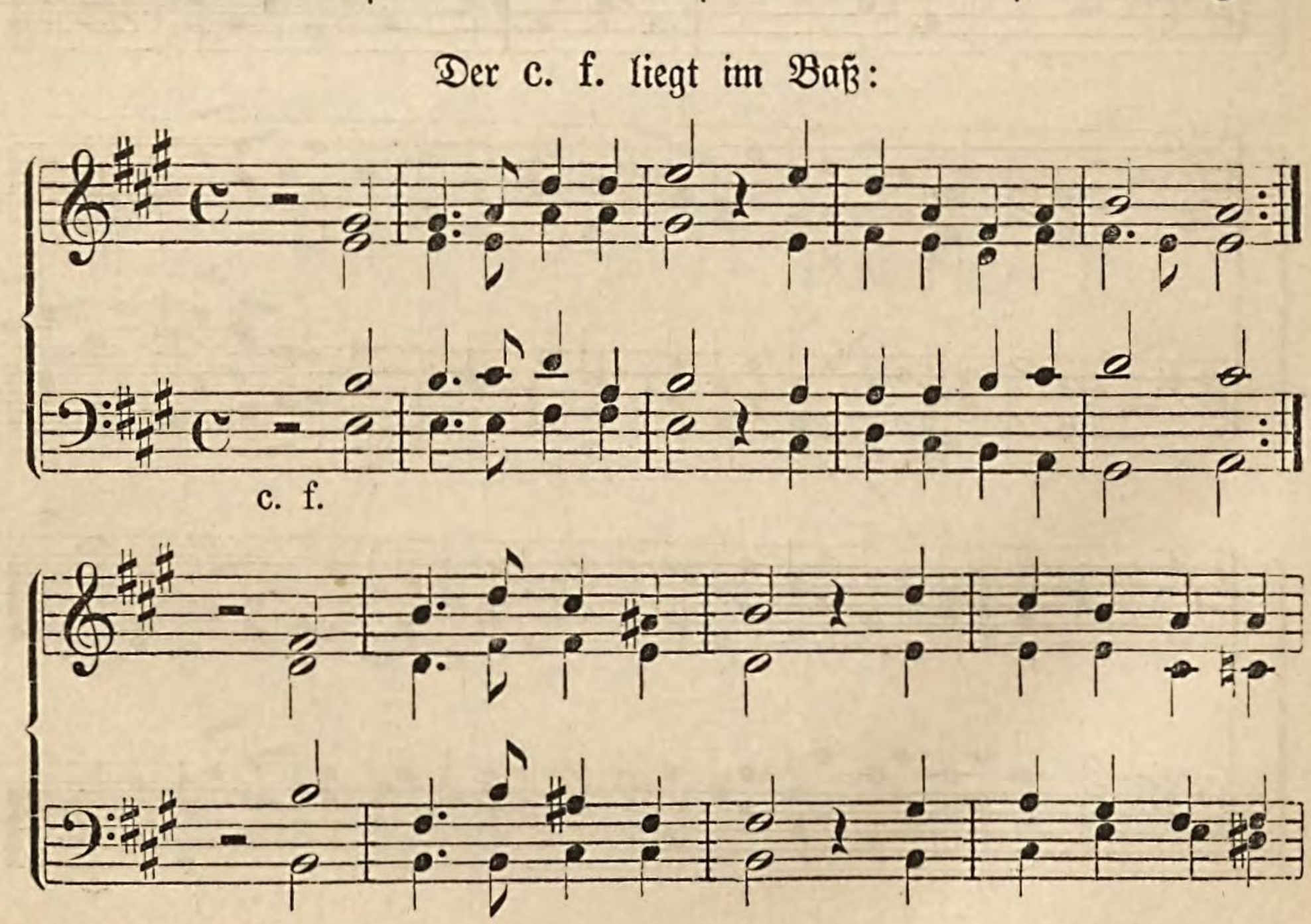
Der c. f. im Alt:

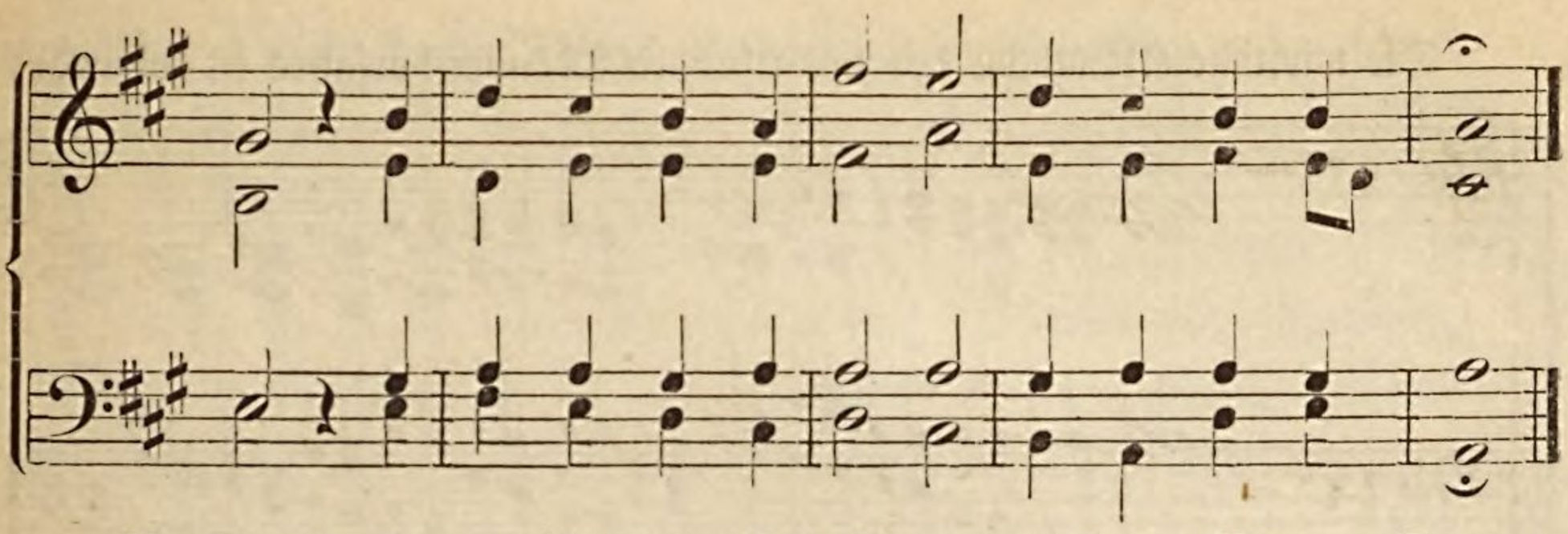


Der c. f. liegt im Tenor:



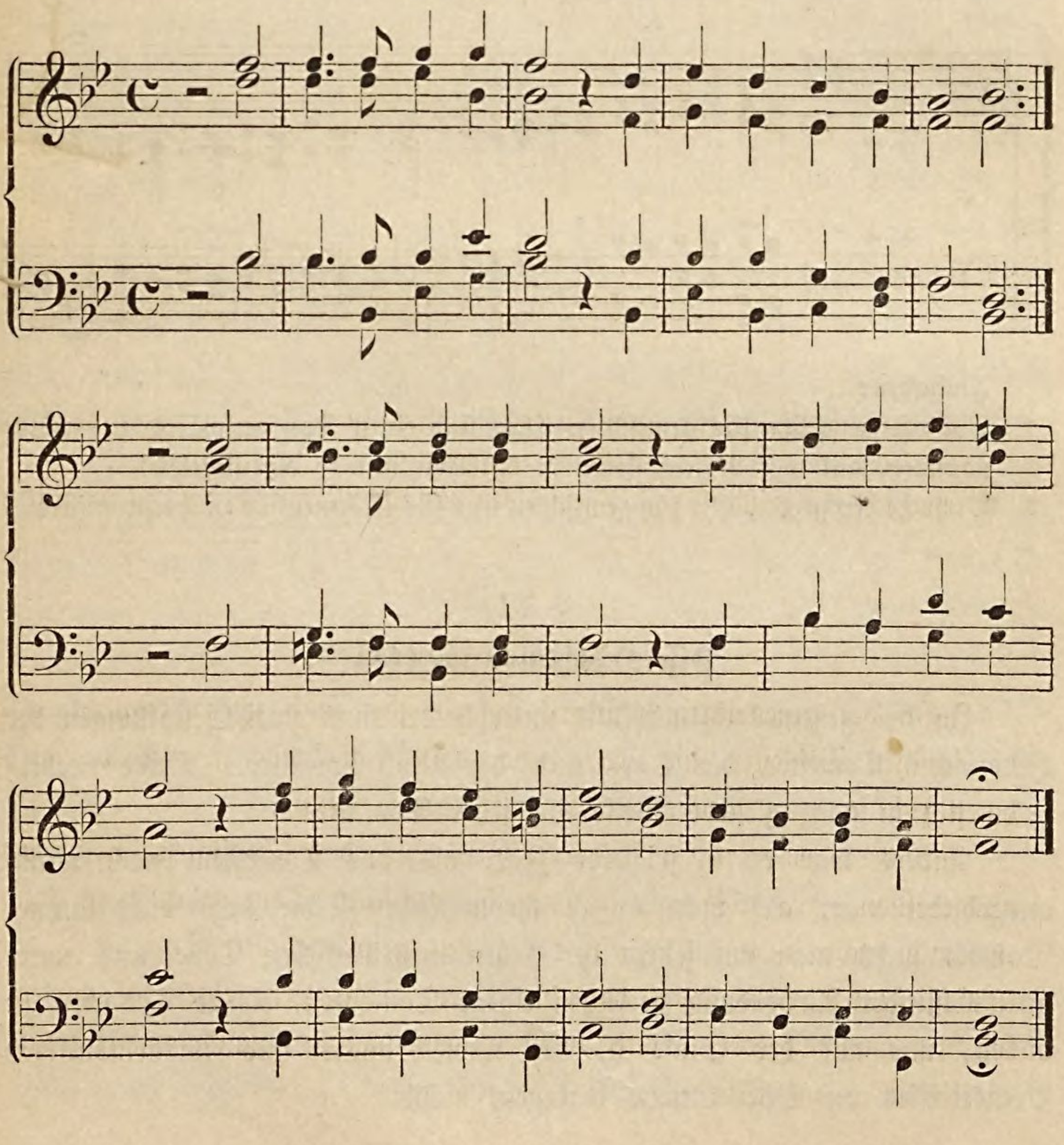

Der c. f. liegt im Baß:



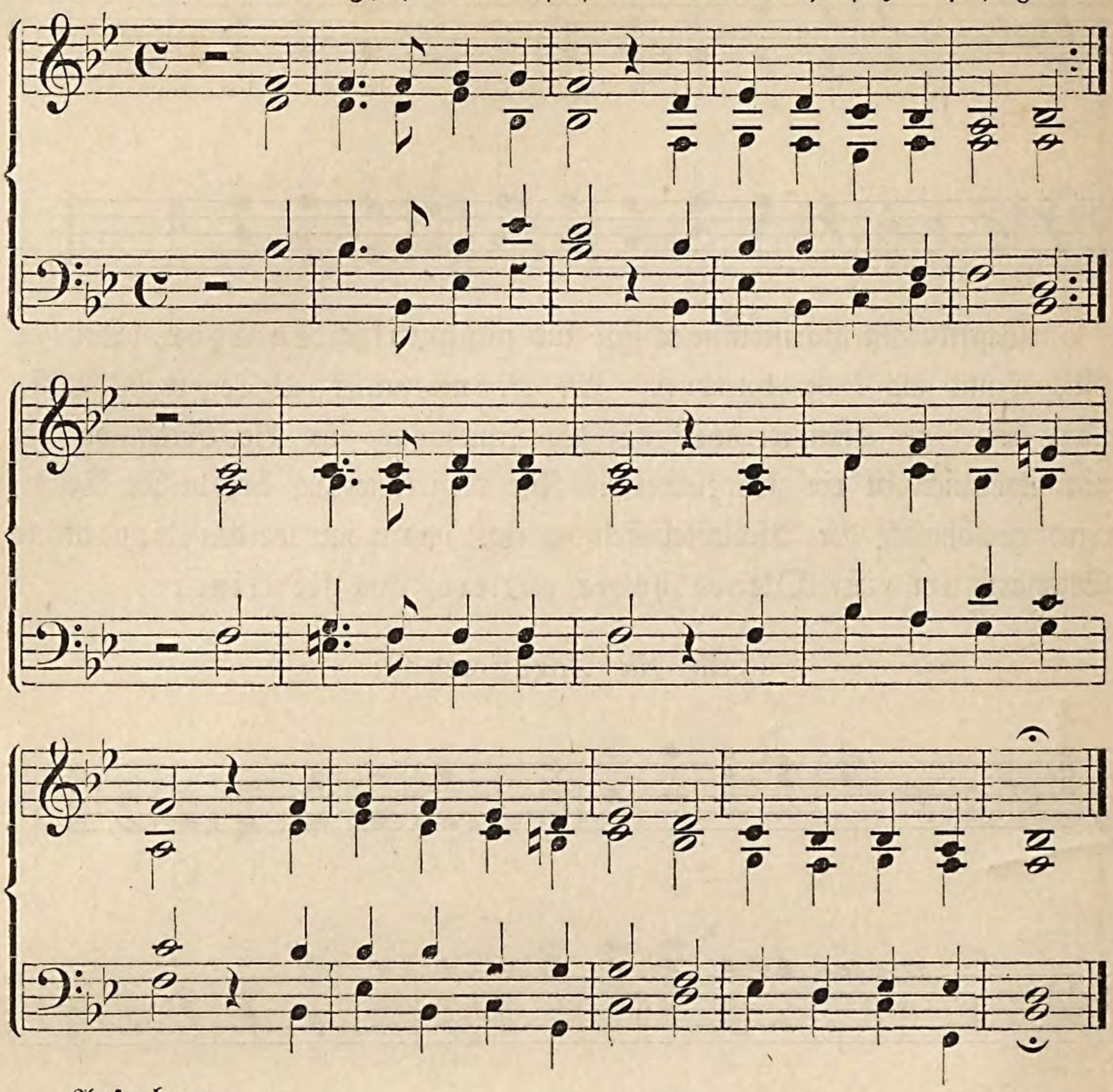


Vorstehende Harmonisierungen sind für gemischten Chor, Sopran, Alt, Tenor und Baß, berechnet. Für Männerchor, 2 Tenöre, 2 Bässe, muß der Satz geändert werden; der Spielraum für die Verteilung der vier Stimmen ist ein viel kleinerer. Für die Notierung der beiden Tenöre wird gewöhnlich der Violinschlüssel benutzt, und zwar werden diese beiden Stimmen um eine Oktave höher notiert, als sie klingen.

Satz für Männerchor:



Die wirkliche Klanghöhe des vorstehenden Männerchorsatzes ist folgende:



Aufgaben:

1. Vorstehende Sätze für gemischten Chor sind einen Ton aufwärts zu transponieren, auf vier Notensysteme zu schreiben und so einzuspielen!
2. Versuche einige Liedsätze für gemischten und für Männerchor zu harmonisieren!

## § 31.

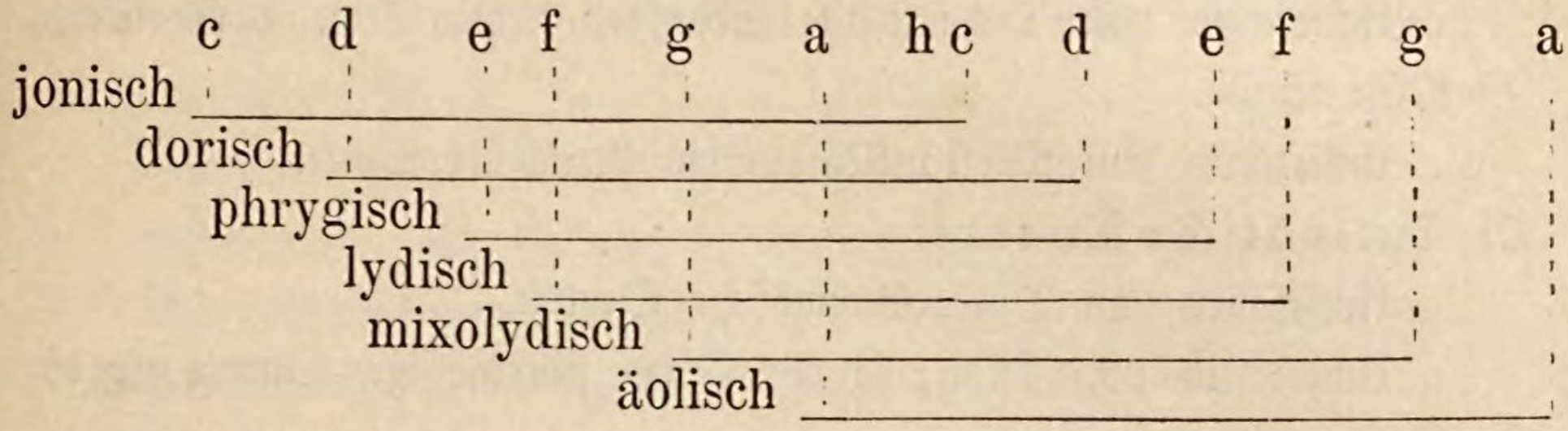
## Die Kirchen-Tonarten.

In der gegenwärtigen Musik unterscheidet man zwei Gestaltungen der diatonischen Tonleiter, die Dur- und die Moll-Tonleiter. Beide wiederholen sich in ganz gleicher Weise auf jeder Tonstufe.

Anders war es in früherer Zeit, als das Tonsystem noch wenig ausgebildet war, als man unsere chromatischen Töne noch nicht kannte. Damals suchte man auf jedem der sieben ursprünglichen Töne und unter ausschließender Anwendung derselben eigene Tonleitern, eigene Tonarten zu bilden, nur auf der Stufe h, des unmelodischen und unharmonischen Verhältnisses zur Ober-Quinte f wegen, nicht.

Die Tonleitern dieser sechs Tonarten sind folgende:

1. c, d, e, f, g, a, h, c, = Tonleiter der jonischen Tonart,
2. d, e, f, g, a, h, c, d, = Tonleiter der dorischen Tonart,
3. e, f, g, a, h, c, d, e, = Tonleiter der phrygischen Tonart,
4. f, g, a, h, c, d, e, f, = Tonleiter der lydischen Tonart,
5. g, a, h, c, d, e, f, g, = Tonleiter der mixolydischen Tonart,
6. a, h, c, d, e, f, g, a, = Tonleiter der äolischen Tonart.




Die halben Tonstufen befinden sich:

1. Im Jonischen zwischen der III. und IV., dann der VII. und VIII. Stufe.
2. Im Dorischen zwischen der II. und III., dann der VI. und VII. Stufe.
3. Im Phrygischen zwischen der I. und II., dann der V. und VI. Stufe.
4. Im Lydischen zwischen der IV. und V., dann der VII. und VIII. Stufe.
5. Im Mixolydischen zwischen der III. und IV., dann der VI. und VII. Stufe.
6. Im Äolischen zwischen der II. und III., dann der V. und VI. Stufe.

Diese sechs Tonarten, richtiger Tongeschlechte, sind erst nach und nach entstanden und wurden erst später nach griechischen Landschaften irrtümlicherweise benannt. Denn die Tonarten der alten Griechen waren, wenn auch einige Ähnlichkeit mit ihnen vorhanden ist, doch wesentlich andere; sie waren nicht nach Oktaven, sondern nach Tetrachorden geordnet.

Je nach dem Tonumfang einer Melodie oder nach der Lage des Grundtons innerhalb dieser, wurden den einzelnen Namen noch die Beiwörter authentisch und plagalisch angefügt. Bildete der Grundton nach oben und unten die Grenze, dann hieß die Melodie und die Tonart authentisch und man unterschied dann: Jonisch authentisch, Dorisch authentisch u. s. w. Lag der Grundton mehr in der Mitte der Melodie, dann bekam Melodie und Tonart den Beinamen plagalisch. Jonisch authentisch und jonisch plagalisch sind also nicht zwei verschiedene Tonarten; sie haben gleichen Hauptton, gleiche Tonleiter, sind somit ein und dieselbe Tonart.

## Charakteristische Intervalle.

Die alten Kirchentonarten unterscheiden sich von unserem Dur und Moll durch folgende Intervalle ihrer Tonleitern:

1. Die jonische Tonart ist unserem Dur ganz konform, hat lauter große beziehungsweise reine Intervalle.

   Unterschied von Moll: große Terz, große Sexte.

2. Die dorische Tonart:

   Unterschied von Dur: kleine Terz und kleine Septe.

   Unterschied von Moll: große Sexte und kleine Septe.

3. Die phrygische Tonart:

   Unterschied von Dur: kleine Sekunde, kleine Terz, kleine Sexte, kleine Septe.

   Unterschied von Moll: kleine Sekunde, kleine Septe.

4. Die lydische Tonart:

   Unterschied von Dur: übermäßige Quarte.

   Unterschied von Moll: große Terz, übermäßige Quarte, große Sexte.

5. Die mixolydische Tonart:

   Unterschied von Dur: kleine Septime.

   Unterschied von Moll: große Terz, große Sexte, kleine Septime.

6. Die äolische Tonart:

   Unterschied von Dur: kleine Terz, kleine Sexte, kleine Septime.

   Unterschied von Moll: kleine Septe.

## Modifikationen.

So lange nur einstimmiger Gesang üblich war, konnte man von Modifikationen der Tonleitern der alten Kirchentonarten absehen. Die Mehrstimmigkeit aber machte einzelne chromatische Veränderungen in Melodie und Harmonie notwendig. Am häufigsten trifft man folgende:

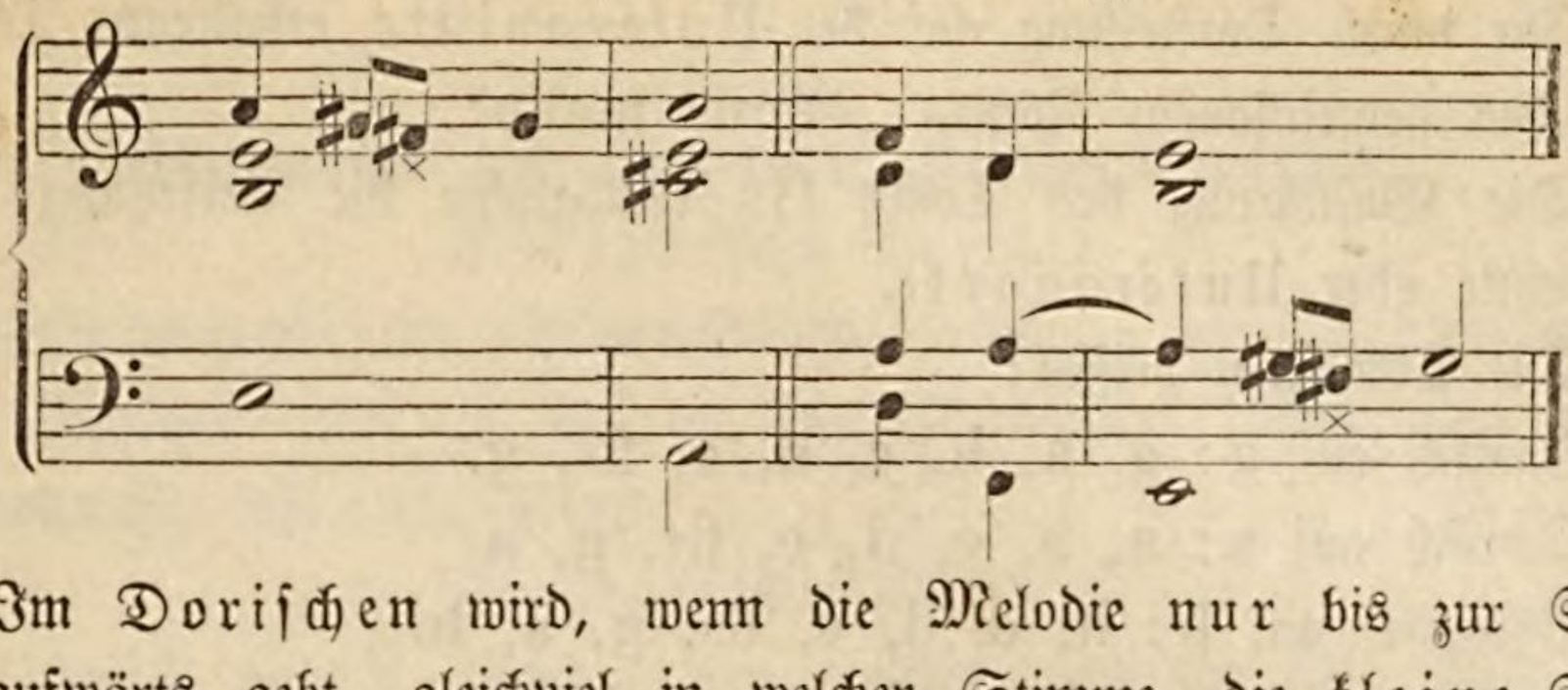
1. Bei den Tonarten, die die kleine Septe haben, wird diese um einen halben Ton erhöht, um für den harmonischen Abschluß die große Terz des Dominant-Accordes zu bekommen. Diese Modifikation betrifft das Dorische (c, cis), das Mixolydische (f, fis), das Äolische (g, gis).

   Im Phrygischen, das auch kleine Septe hat, wird diese Veränderung durch Anwendung einer anderen Schlußform umgangen.

2. Als Schlußharmonie glaubte man im 16. und 17. Jahrhundert immer den Dur-Dreiklang wählen zu sollen. Infolge dessen erhöhte man am Schluß im Dorischen f zu fis, im Phrygischen g zu gis, im Äolischen c zu cis.

3. Im Äolischen wird, wenn die erhöhte Septe, im Phrygischen, wenn die große Terz des Schlußaccordes in der Weise figuriert

wird, daß sie eine Stufe abwärts fortschreitet und dann wieder zurückkehrt, auch das f zu fis verändert. Z. B.:



4. Im Dorischen wird, wenn die Melodie nur bis zur Sexte aufwärts geht, gleichviel in welcher Stimme, die kleine Sexte angewendet. Es ist also die Erniedrigung des h zu b geboten.
5. Der gehörwidrige Triton, f—h, wird namentlich im Jonischen häufig durch Erniedrigung des h zu b beseitigt.

Aus den unten folgenden Beispielen sind diese Modifikationen genauer zu ersehen.

Im allgemeinen ist natürlich die leitertreue Modulation in Melodie und Harmonie vorherrschend. Der Gebrauch leiterfremder Töne ist nur in so weit zulässig, als der Charakter der Tonart nicht aufgehoben wird. Von Wichtigkeit ist, daß vor dem Auftreten leiterfremder Töne, die leitereigenen und insbesondere die charakteristischen Töne und Intervalle zur Geltung gebracht werden.

## § 32.

## Transpositionen der Kirchentonarten.

Die Kirchentonarten, die, wie bereits erwähnt wurde, nicht mit unseren Tonarten in Parallele gesetzt werden dürfen, sondern unseren Tongeschlechtern gegenüber zu stellen sind, können nach dem gegenwärtigen Tonsystem auf jeder Stufe dargestellt werden und man kann, wie zwölf Dur- und Molltonarten, auch zwölf jonische, dorische ꝛc. Tonarten unterscheiden. Für diese hat man die Bezeichnungen: dorisch auf d, jonisch auf g, phrygisch auf fis u. s. w., je nach dem der oder jener Ton Hauptton ist.

Bei den Alten waren nur zwei Versetzungen in Gebrauch. Die Anwendung des Halbtones b machte es möglich, sämtliche Tonleitern eine Quinte tiefer zu stellen, so daß sie folgende Gestaltung bekamen:

1. Jonisch auf f: f, g, a, b, c, d, e, f.
2. Dorisch auf g: g, a, b, c, d, e, f, g.
3. Phrygisch auf a: a, b, c, d, e, f, g, a.
4. Lydisch auf b: b, c, d, e, f, g, a, b.

5. Mixolydisch auf c: c, d, e, f, g, a, b, c.
6. Äolisch auf d: d, e, f, g, a, b, c, d.

Die durch Darstellung auf der Unterquinte erhaltenen Tonarten hatten den gemeinsamen Namen „genus molle“.

Die Einführung des Tones fis ermöglichte die Versetzung in die Oberquinte oder Unterquarte.

Die Tonleitern heißen:

1. Jonisch auf g: g, a, h, c, d, e, fis, g.
2. Dorisch auf a: a, h, c, d, e, fis, g, a.
3. Phrygisch auf h: h, c, d, e, fis, g, a, h.
4. Lydisch auf c: c, d, e, fis, g, a, h, c.
5. Mixolydisch auf d: d, e, fis, g, a, h, c, d.
6. Äolisch auf e: e, fis, g, a, h, c, d, e.

Sie hatten gemeinsam den Namen „genus durum“. Später wurde den Tonarten der Unterquarte der Beinamen „Hypo“, d. h. unter gegeben; z. B. hypojonisch, hypodorisch. Diese Bezeichnung ist aber zwecklos und bleibt besser weg.

### Chromatische Vorzeichnung.

Die chromatische Vorzeichnung der Kirchentonarten richtet sich auch nach der Zahl der bei ihrer Darstellung notwendig werdenden chromatischen Versetzungszeichen. Zwischen welche Stufen die halben Töne zu liegen kommen, wurde bereits erwähnt, und so ist es von keiner Schwierigkeit, auf jedem beliebigen Tone eine solche Tonleiter zu bilden. Um die Tonart eines Tonstückes bestimmen zu können, erinnere sich der Schüler vor allem immer daran, daß sämtliche Kirchentonarten aus den Tönen der diatonischen Durleiter bestehen und der Unterschied zwischen ihnen darin zu suchen ist, daß bei jeder ein anderer Ton derselben als Hauptton auftritt. Ein wichtiges Erkennungszeichen ist der in der Schlußharmonie als Baßton liegende Hauptton.

Ist der Hauptton bekannt, dann lege sich der Schüler folgende Fragen vor:

1. Die Vorzeichnung welcher Durtonart hat das Tonstück?
2. Die wievielste Stufe in dieser Durtonleiter bildet der Hauptton?

Beispiel:

In einer Komposition sind drei Kreuze vorgezeichnet, die Schlußharmonie ist Cis-Dur. Welche alte Kirchentonart liegt hier zu Grunde?

Antwort:

Der Hauptton heißt Cis, die chromatische Vorzeichnung entspricht der

A=Dur=Tonart. Cis bildet die III. Stufe der A=Dur=Leiter. Auf der III. Stufe der Durleiter ist die phrygische Tonart.

## § 33.

## Charakter der einzelnen Kirchentonarten.

### Die jonische Tonart

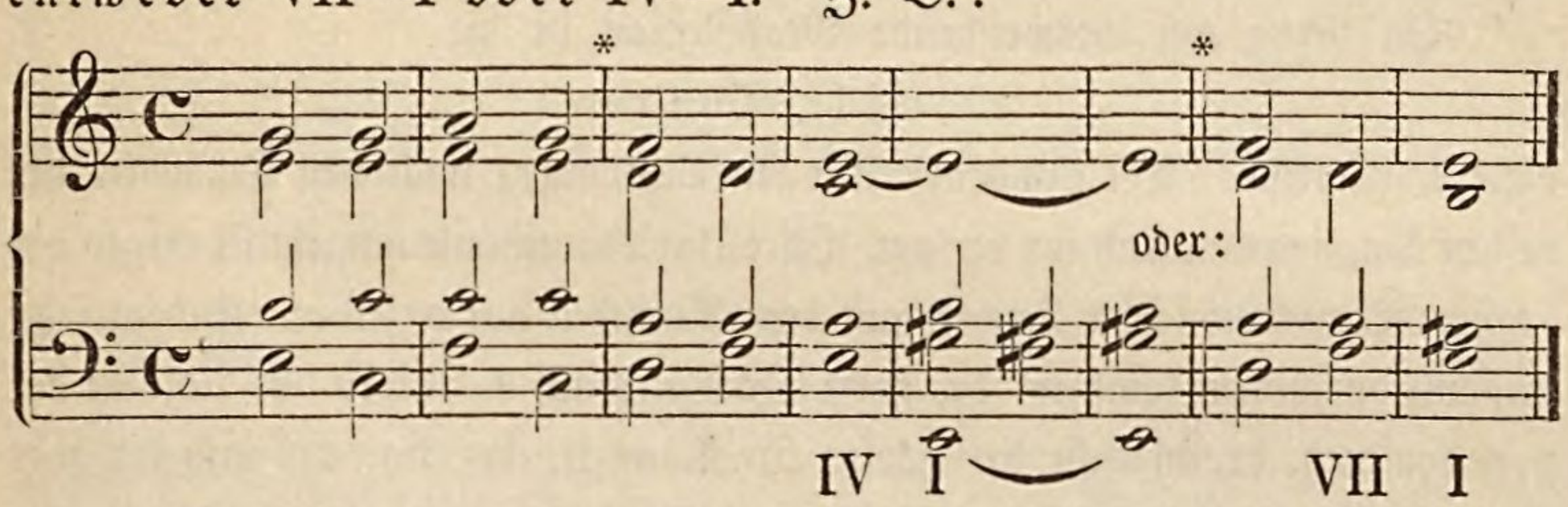
hat dieselbe Tonleiter und dieselben Haupt=Dreiklänge, wie das Durgeschlecht. Ihren Tonsätzen aber ist die in Dur so häufige Modulation in die Oberdominante fast völlig fremd.

### Die dorische Tonart

hat auf der I. und V. Stufe einen weichen, auf der IV. Stufe einen harten Dreiklang. Der letztere bringt sie in nahe Beziehung zum Mixolydischen und Jonischen. Dorische Tonsätze modulieren gewöhnlich in das Jonische, Äolische und Mixolydische, sehr selten in das Phrygische. Das Dorische war die wichtigste Tonart der Alten, die Tonart tiefen Ernstes, feierlicher Ruhe und Stetigkeit.

### Die phrygische Tonart

hat auf der V. Stufe einen verminderten Dreiklang, was den Schluß V—I unmöglich macht. Phrygische Tonsätze schließen deshalb entweder VII—I oder IV—I. Z. B.:




Die Modulation phrygischer Kompositionen wendet sich gerne zum Äolischen; auch ins Dorische geht sie hin und wieder. Eine liebliche, freudige Wendung erhält das Phrygische durch Anwendung des Mixolydischen und Jonischen. Phrygische Sätze beginnen nicht selten in der äolischen, oder auch in der jonischen Tonart.

### Die lydische Tonart

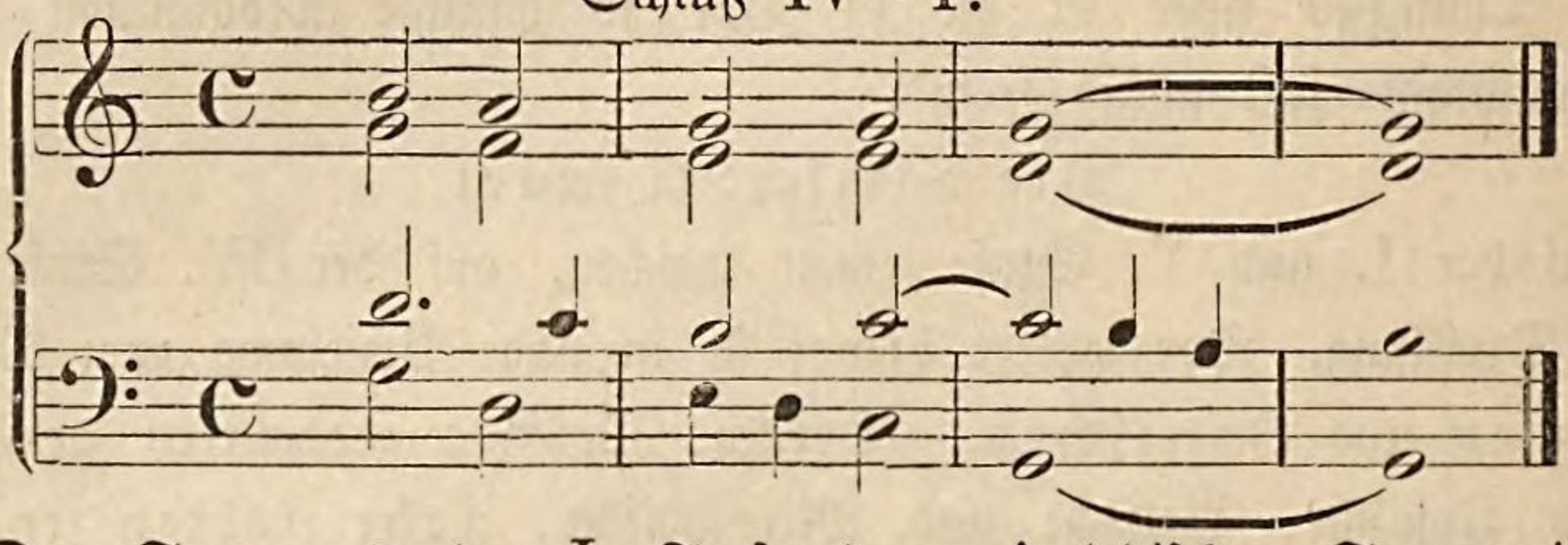
konnte nie recht zur Geltung kommen und war eine Zeit lang ganz verschwunden. Ihre übermäßige Quarte h und der auf derselben ruhende verminderte Dreiklang machen die Modulation in die Unterdominante unmöglich und mit der Tonart der Dominante, dem Jonischen, hat sie zu viel Ähnlichkeit. Öfter begegnet man ihr in dorischen und äolischen Tonsätzen, wo sie vorübergehend auftritt.

Gleiche Intervalle, die Septe ausgenommen, mit unserem Dur hat die

mixolydische Tonart.

Die kleine Septe ist charakteristisch für sie und muß deshalb hervorgehoben werden. Der Abschluß erfolgt am besten durch IV—I, doch geschieht er nicht selten auch durch V—I, in welch' letzterem Falle fis notwendig wird, somit eine Modulation nach jonisch g gegeben ist.

Schluß IV—I:



Der Septaccord der I. Stufe der mixolydischen Tonart ist der Dominantseptaccord des Jonischen auf c. Darin ruht wohl die große Hinneigung zu dieser Tonart. Die Modulation geht denn auch gewöhnlich zum Jonischen, sowohl zum Jonischen der Tonika, als der Unterdominante; außerdem wendet sie sich, wenn auch seltener, zum Äolischen, ferner zum Dorischen der Oberdominante und der Tonika.

In bezug auf ausweichende Modulation ist die

äolische Tonart

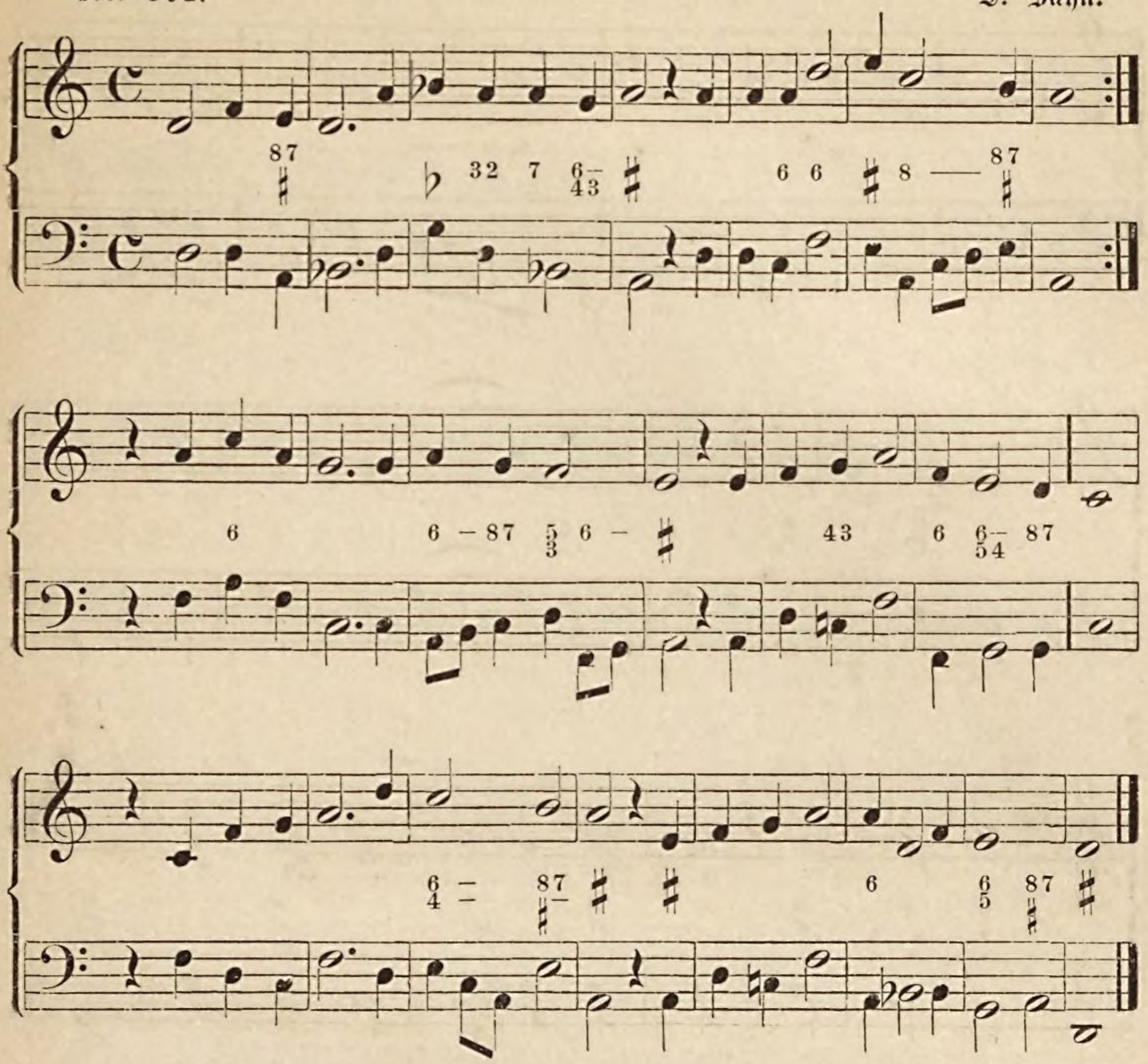
die beschränkteste. Die gewöhnlichsten Ausweichungen nach den Tonarten der beiden Dominanten sind ihr versagt. Ihre Unterdominante umgeht sie wegen der großen Ähnlichkeit dieser Tonart mit dem Äolischen auf a selber. Zudem fehlt ihr, um dorthin zu kommen, der harte Dreiklang auf a. Um in das Äolische auf e zu kommen, brauchte sie den harten Dreiklang h, dis, fis; dis und fis aber sind ihrer Tonleiter fremd. Sie wendet sich daher dem Phrygischen zu, aber nur vorübergehend und ohne diese Tonart sich selber begründen zu lassen. Möglich sind indes auch die Ausweichungen in das Jonische, Mixolydische und Lydische. Der Charakter des Äolischen ähnelt vielfach dem des Mollgeschlechtes. Die kleine Septe gibt ihr einen noch etwas milderen und weicheren Anstrich.

Aufgaben:

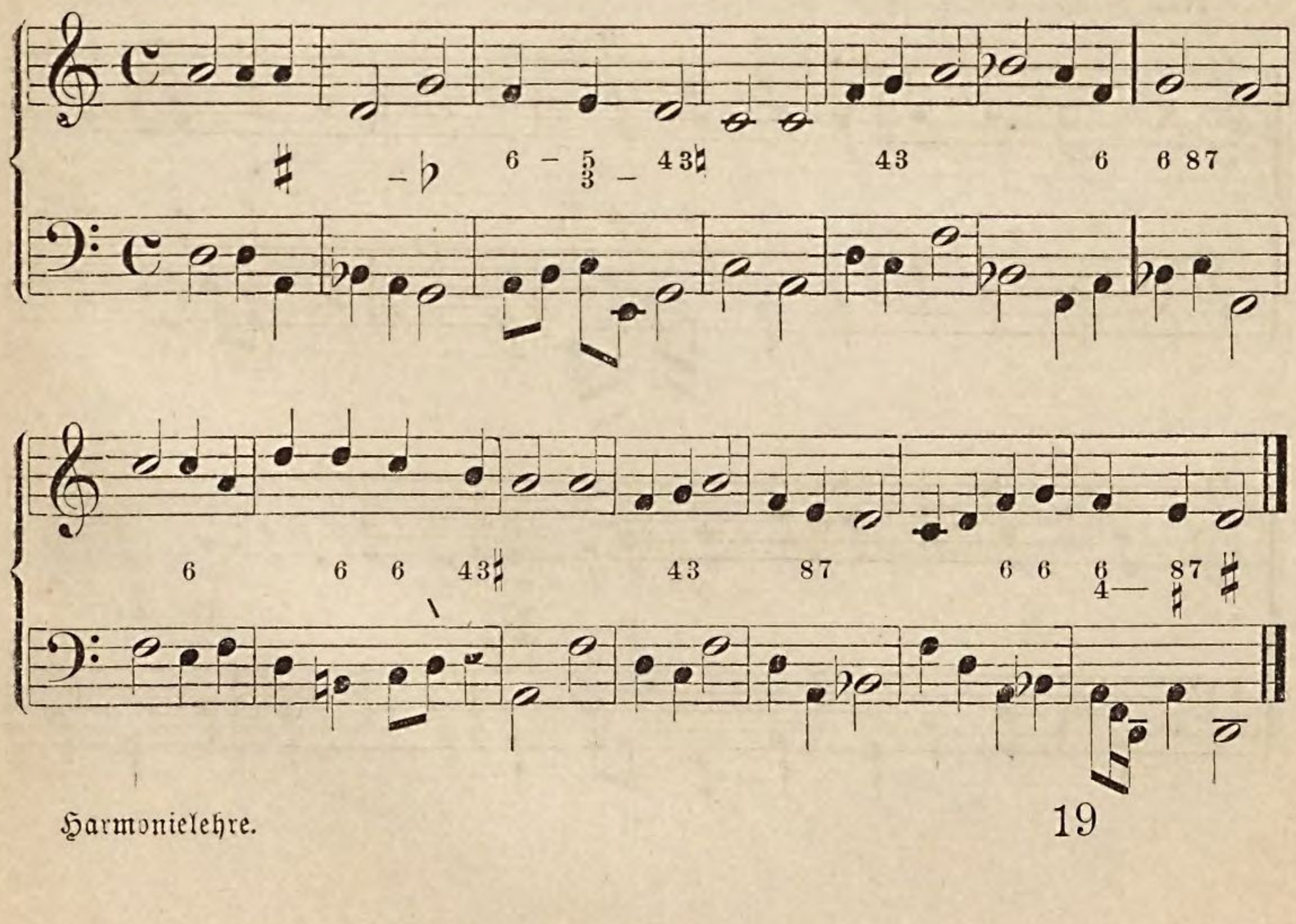
1. Erbaue auf den Ton fis Tonleitern der sechs Kirchentonarten!
2. Welche Tonart liegt einem Tonstücke zu Grunde, das zwei ♭ vorgezeichnet hat und mit dem F-Dur-Dreiklang schließt?
3. Aus welcher Tonart geht ein Tonstück, das als Schlußharmonie den Cis-Dur-Dreiklang hat und dem drei Kreuze vorgezeichnet sind?
4. Spiele und schreibe folgende Tonsätze vierstimmig und gib den Modulationsgang derselben an!
5. Versuche in allen Kirchentonarten kleine Harmonie-Verbindungen zu bilden!

## a. Dorisch:

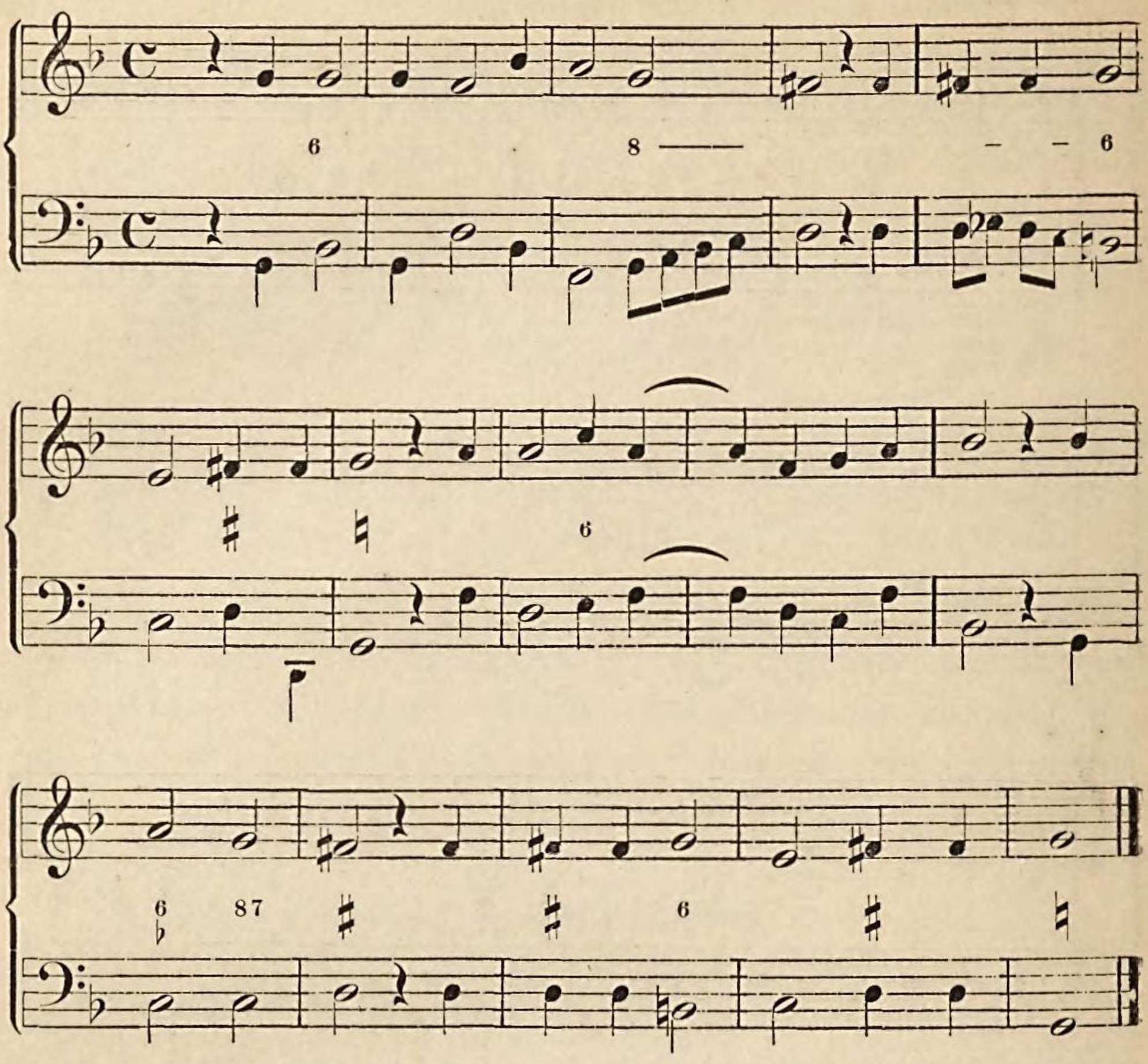
Nr. 302. J. Bahn.



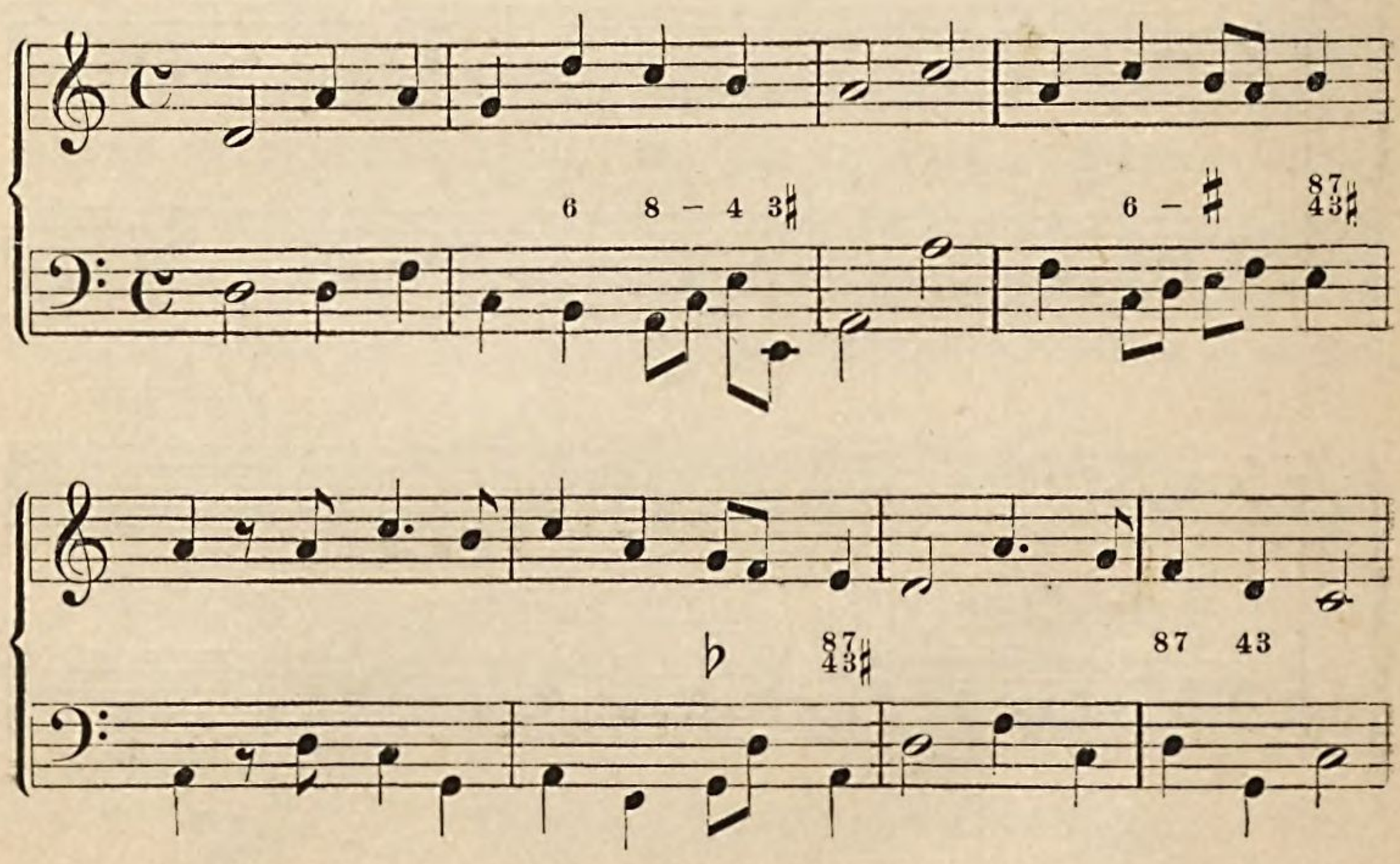
Nr. 303. 1525.

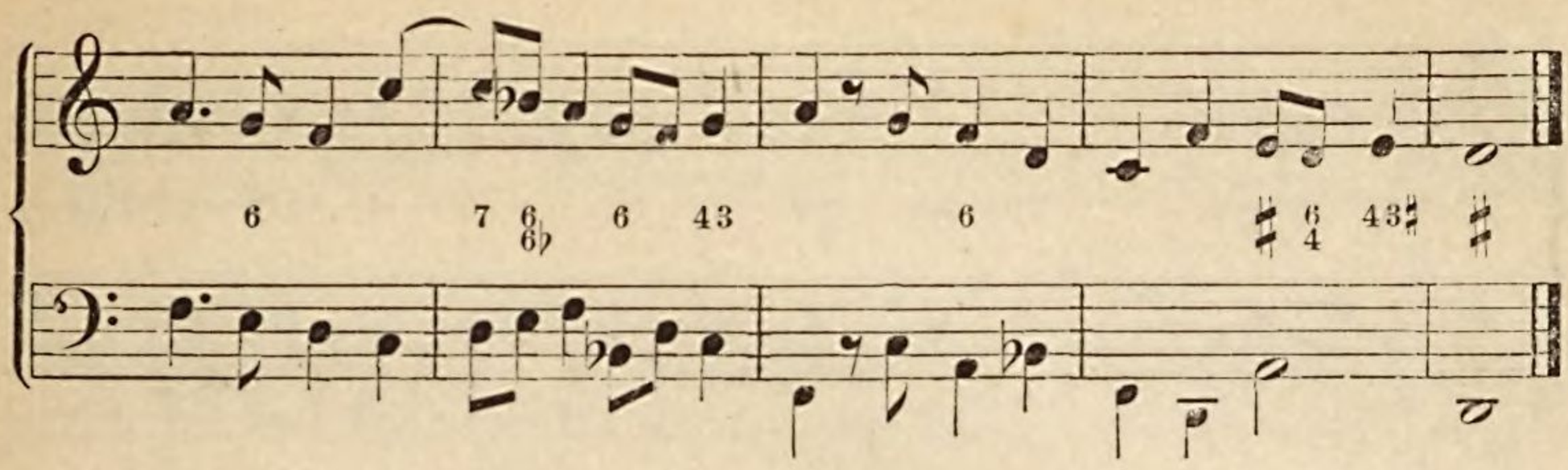


Nr. 304. 1589.

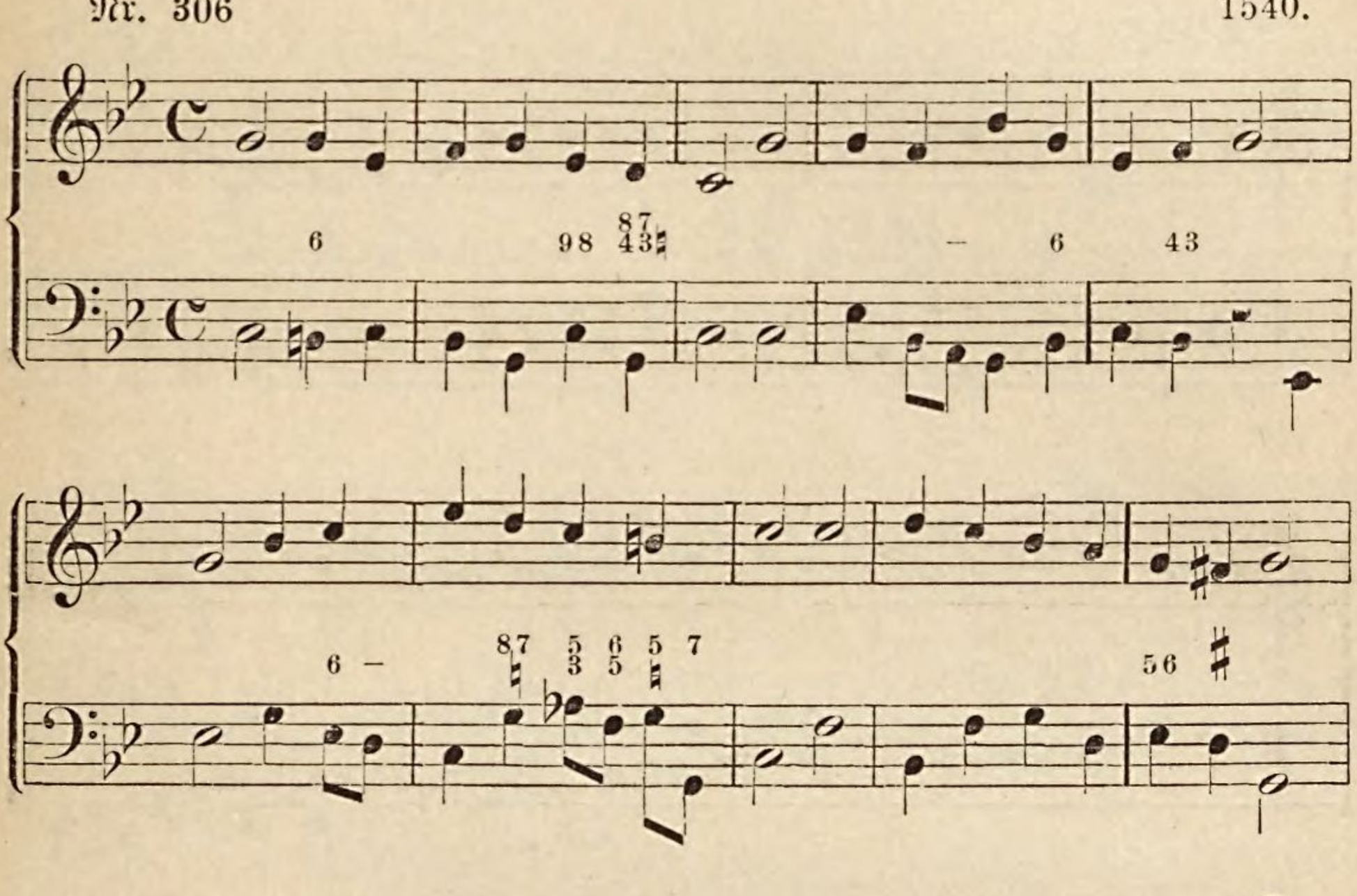


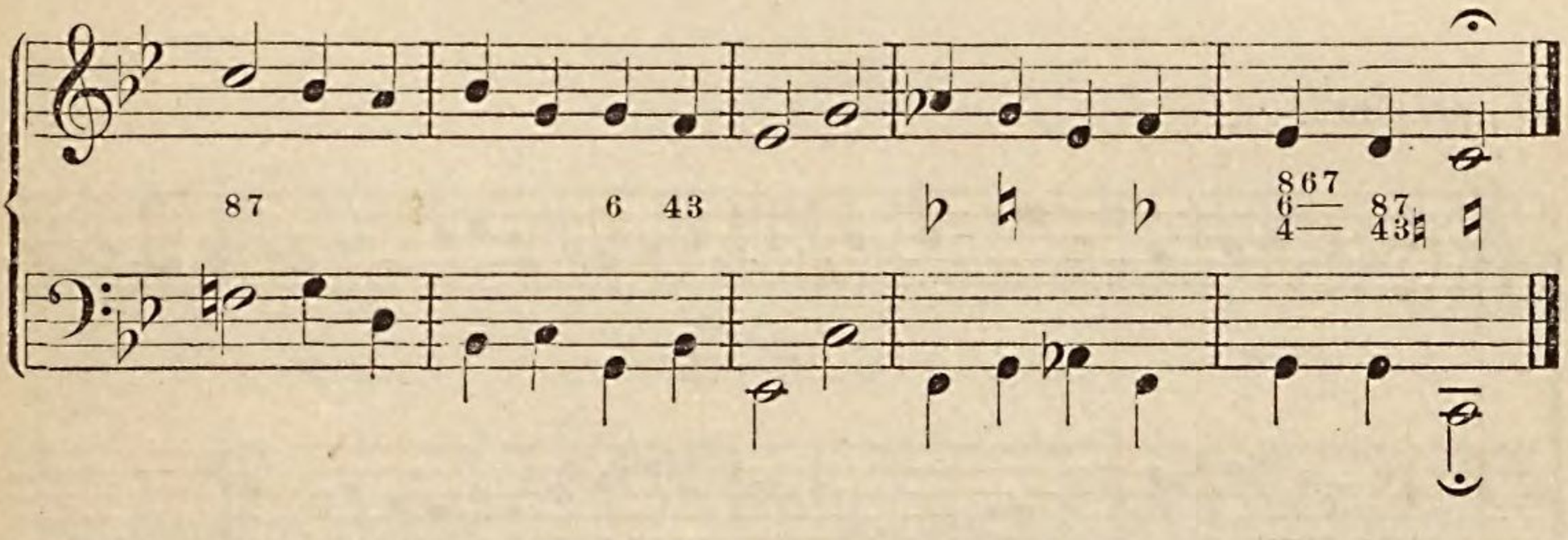
Nr. 305. 1524.





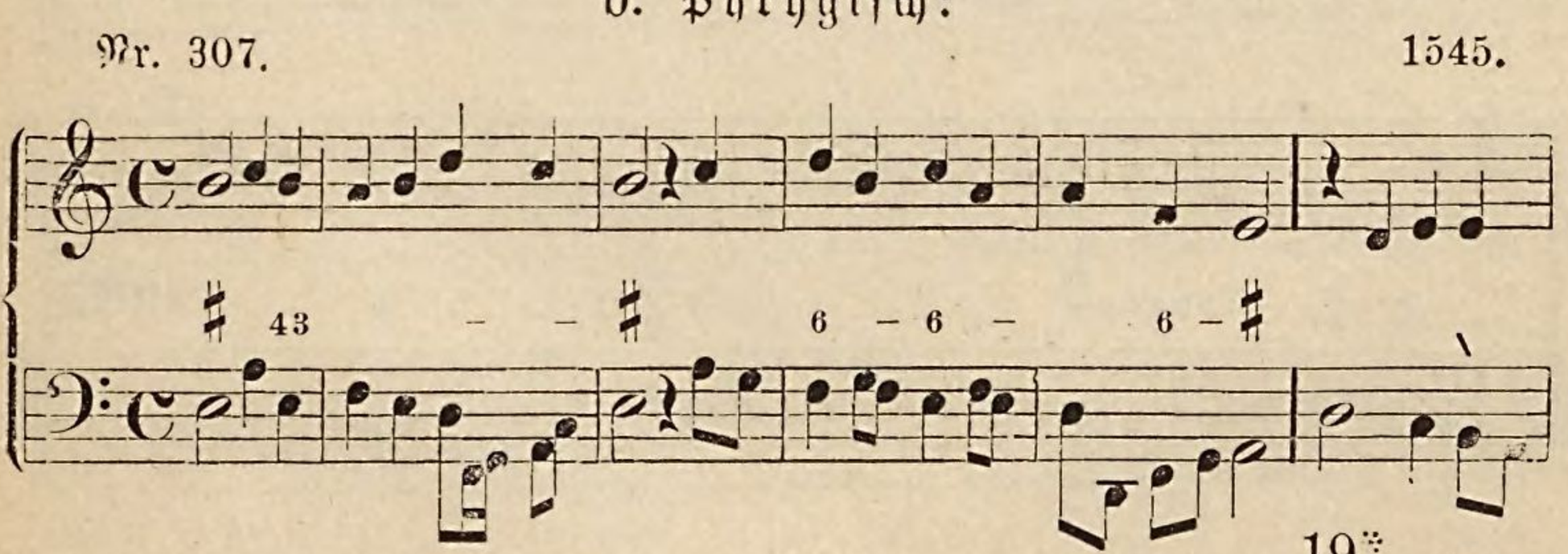
Nr. 306 1540.

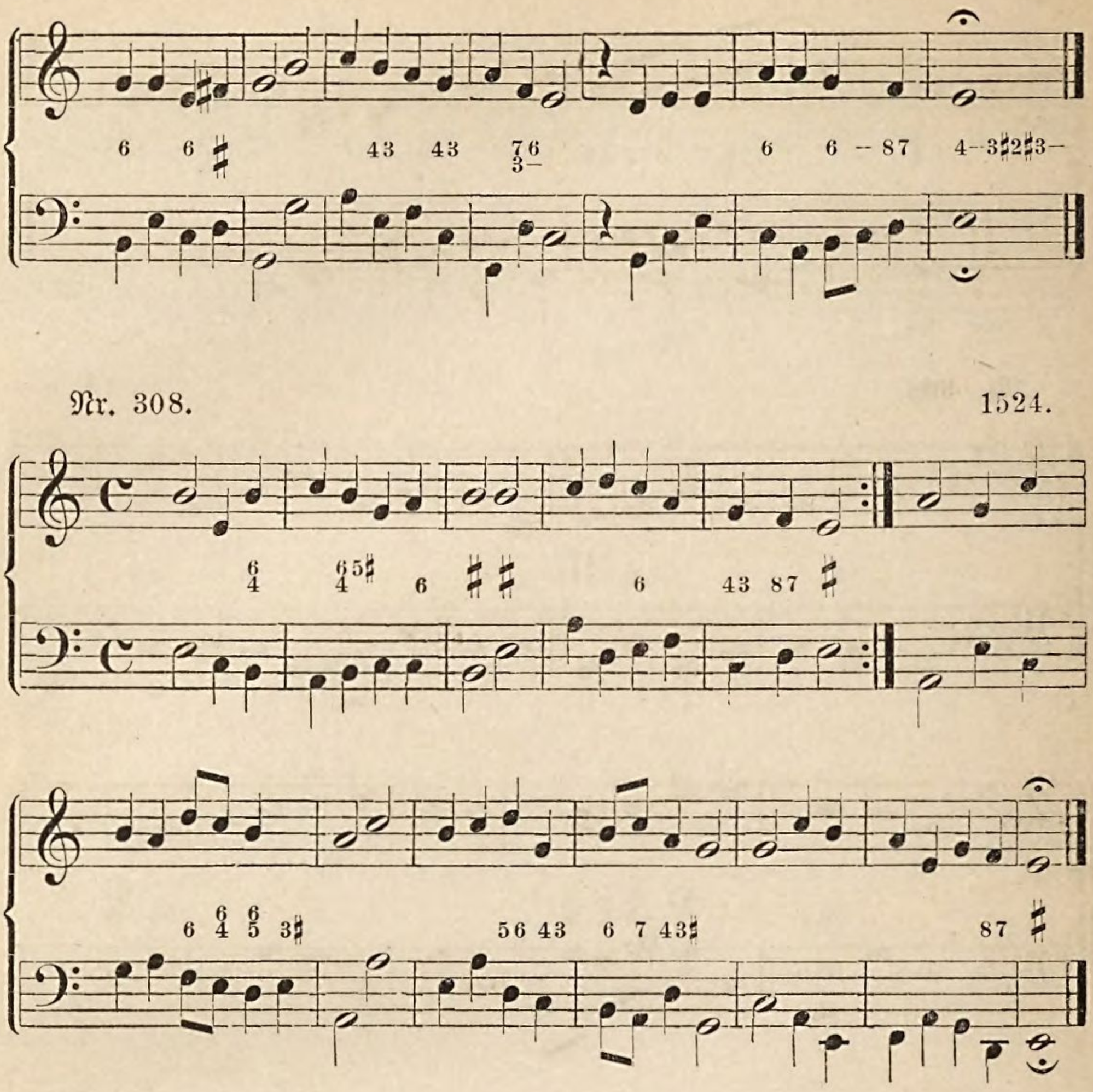




b. Phrygiſch:

Nr. 307. 1545.



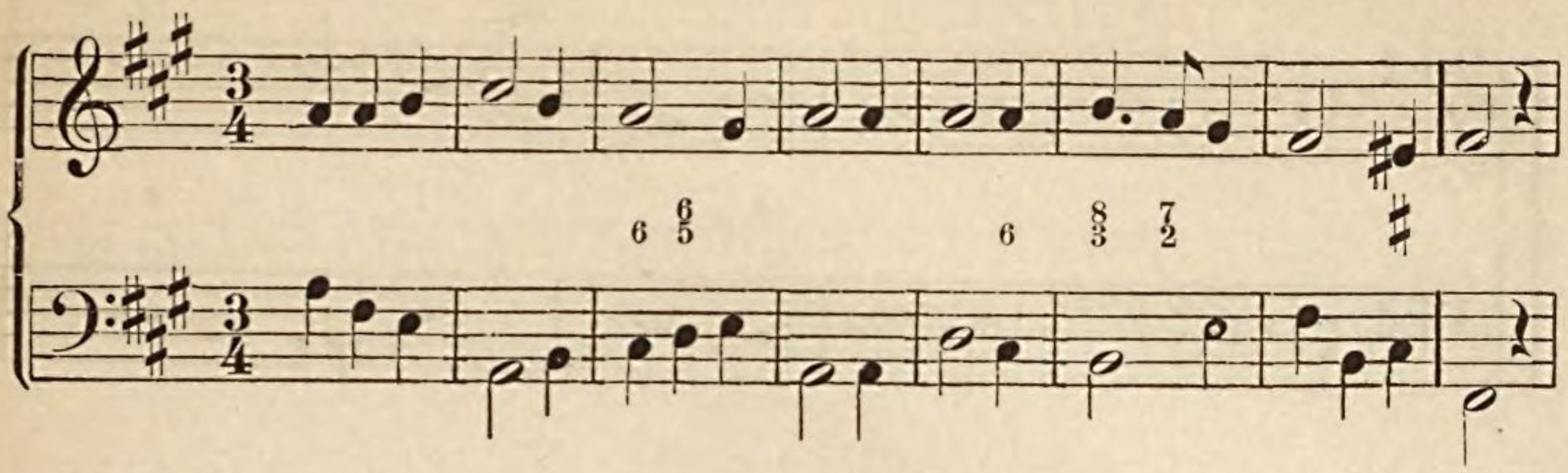


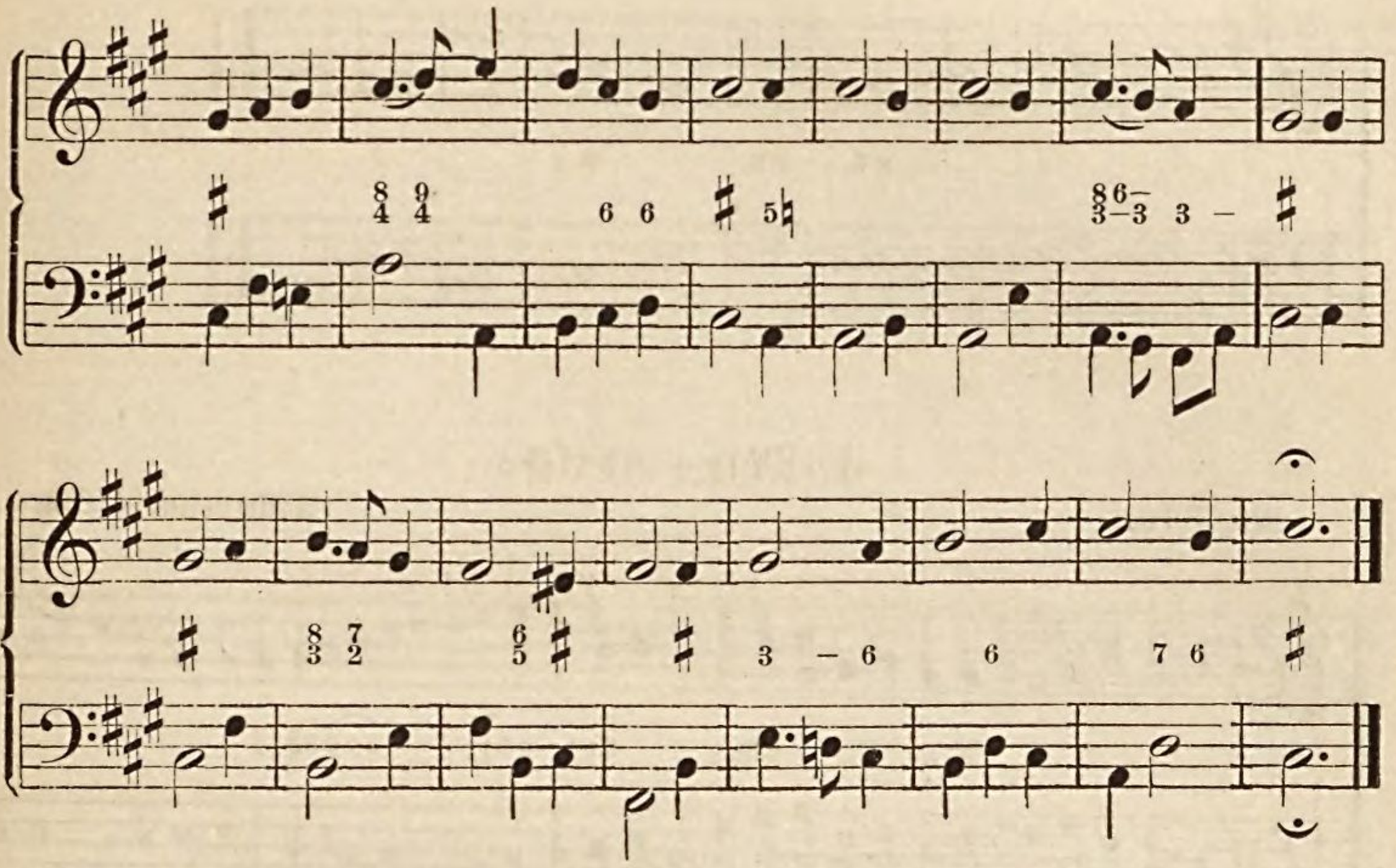
Nr. 308. 1524.

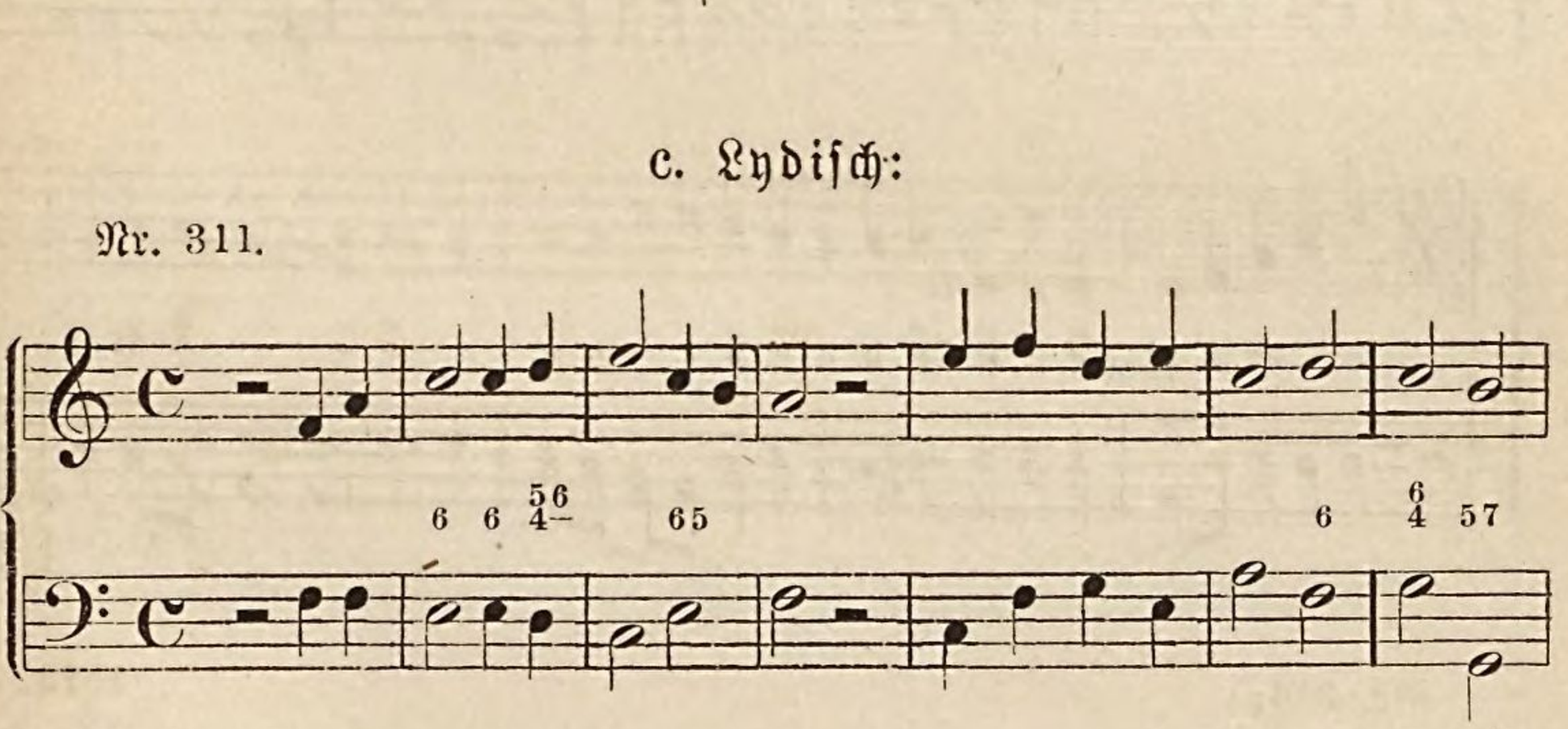


Nr. 309.

Nr. 310. 1601.



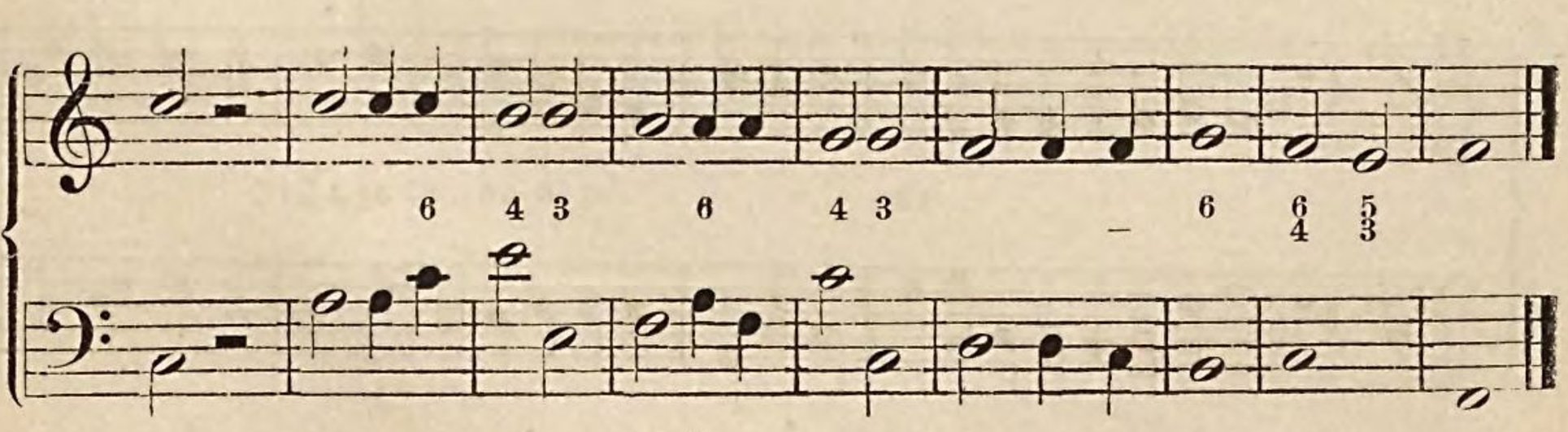




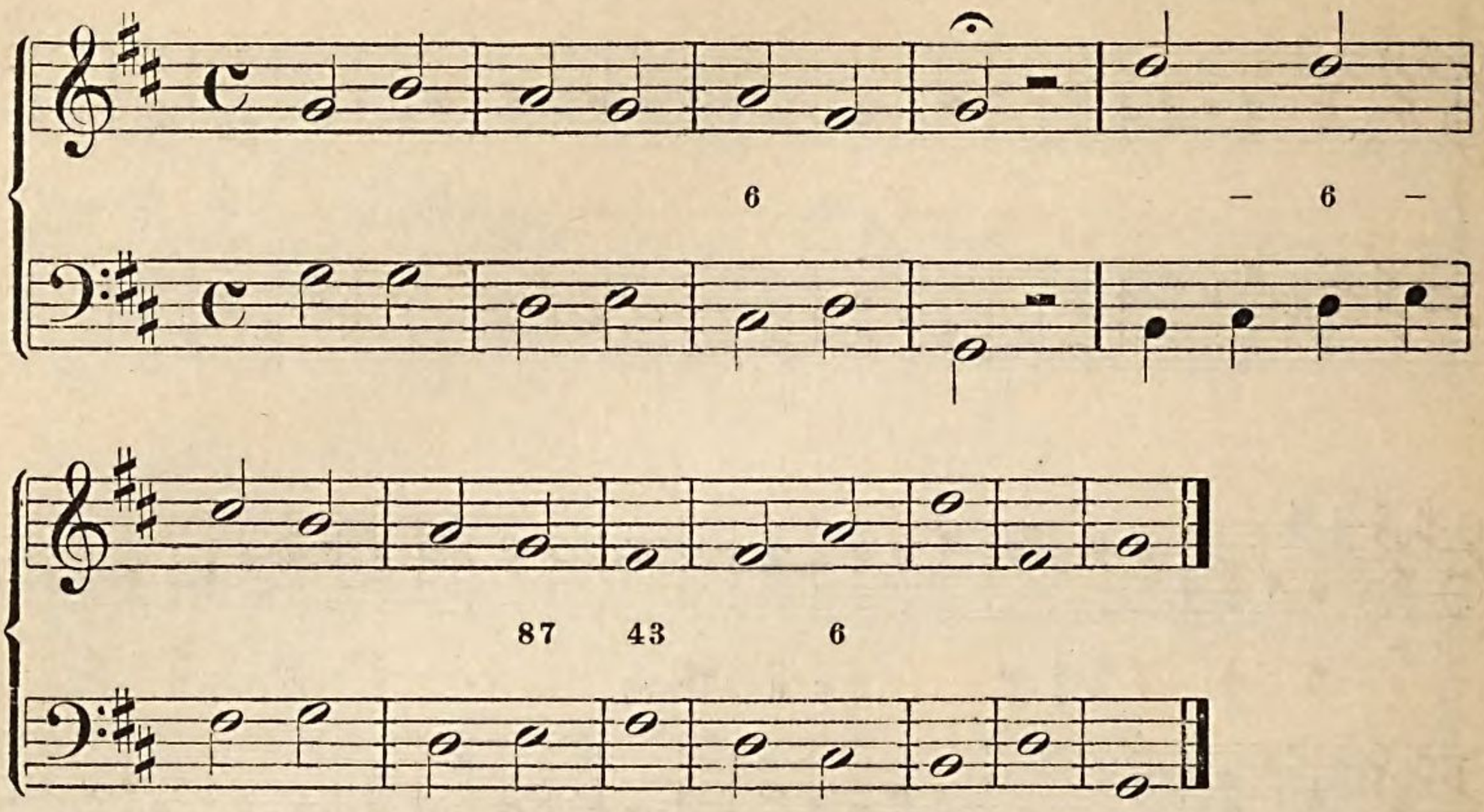
## c. Lydisch:

Nr. 311.



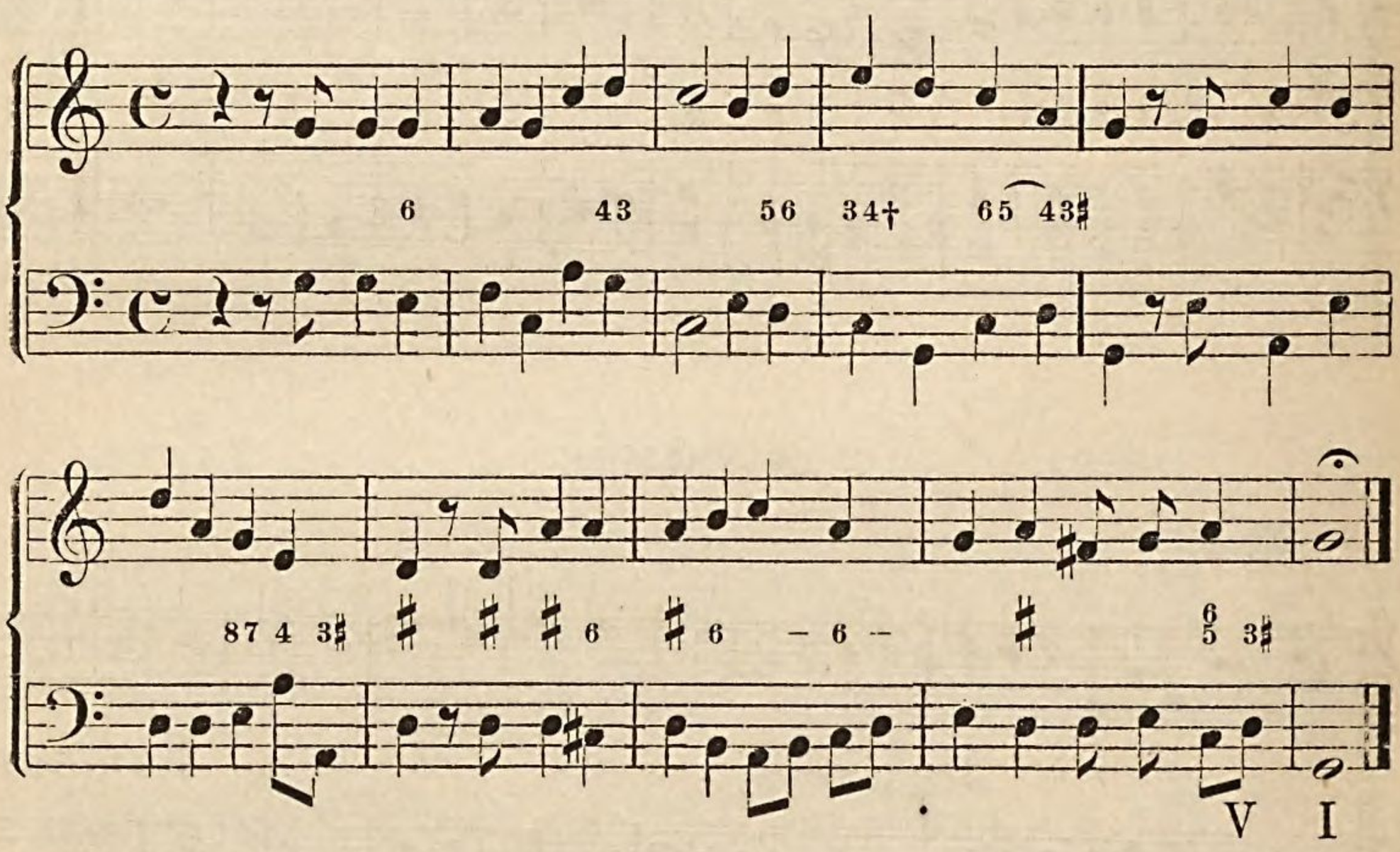


Nr. 312.

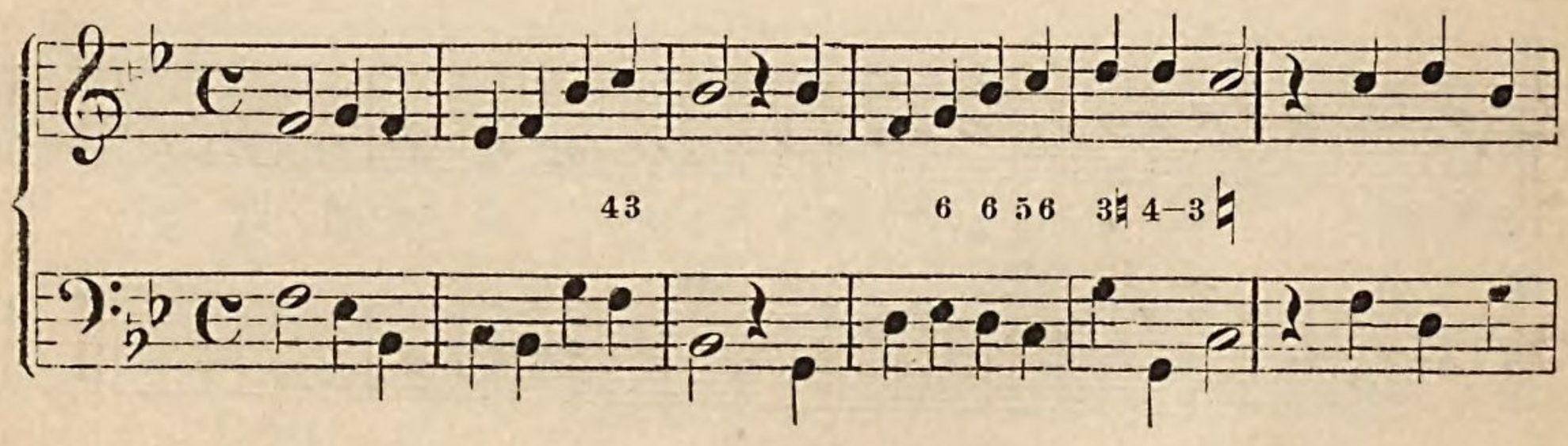


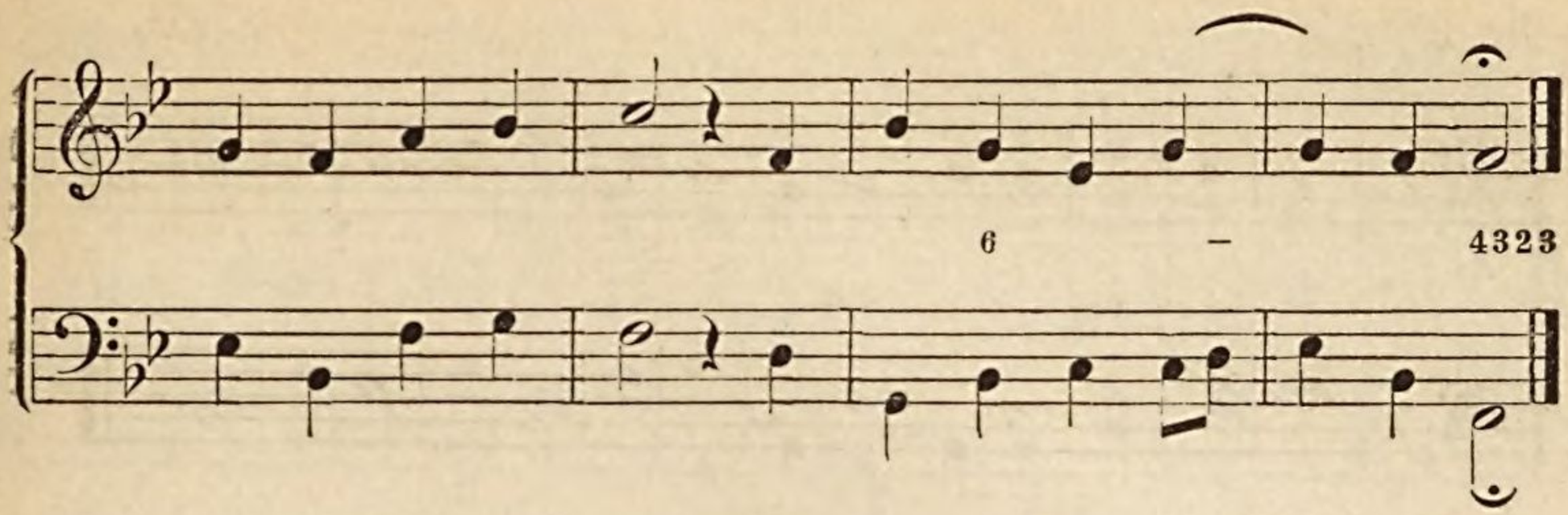

## d. Mixolydisch:

Nr. 313. Altdeutsch. 1524.



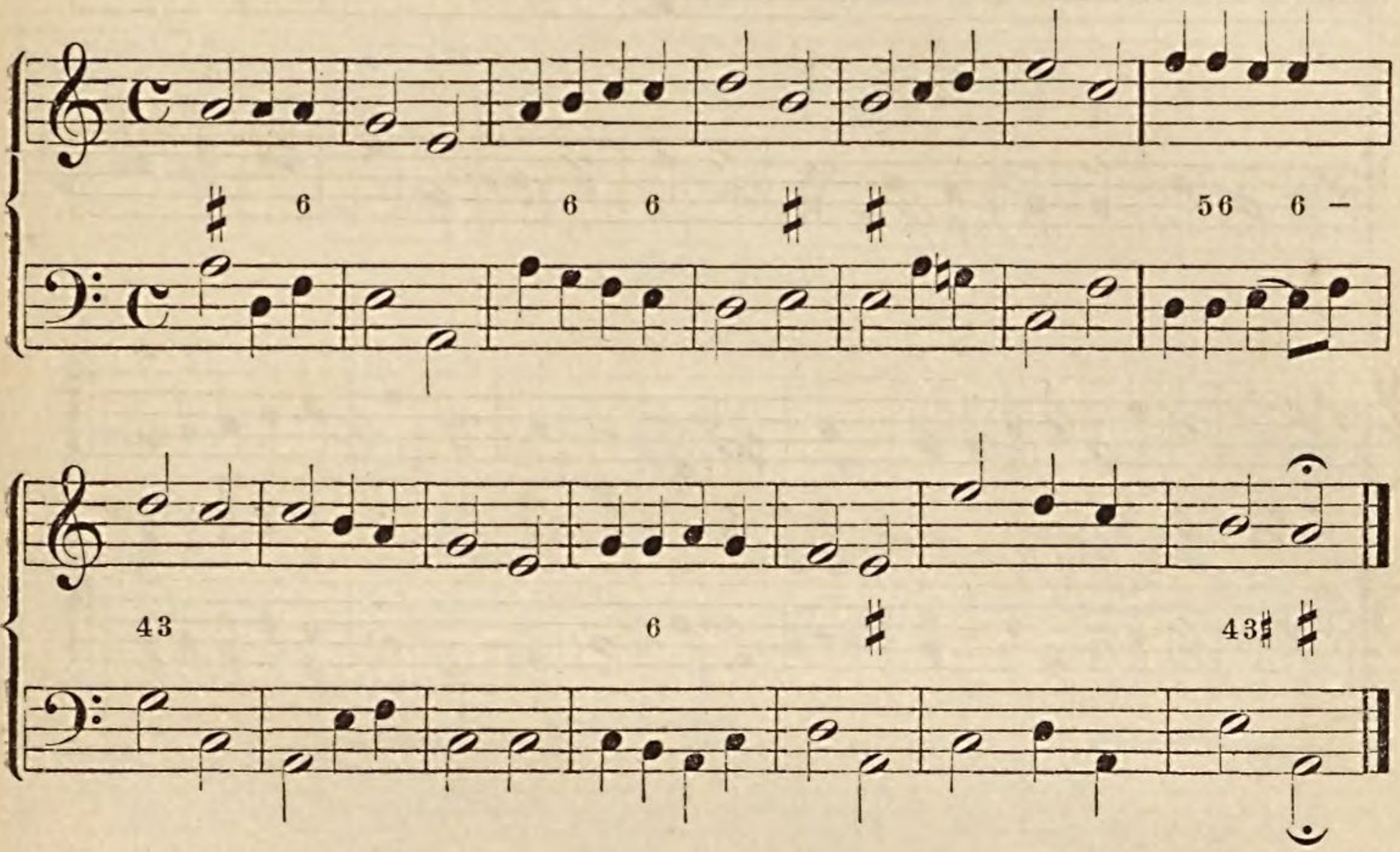

Nr. 314. 1524.



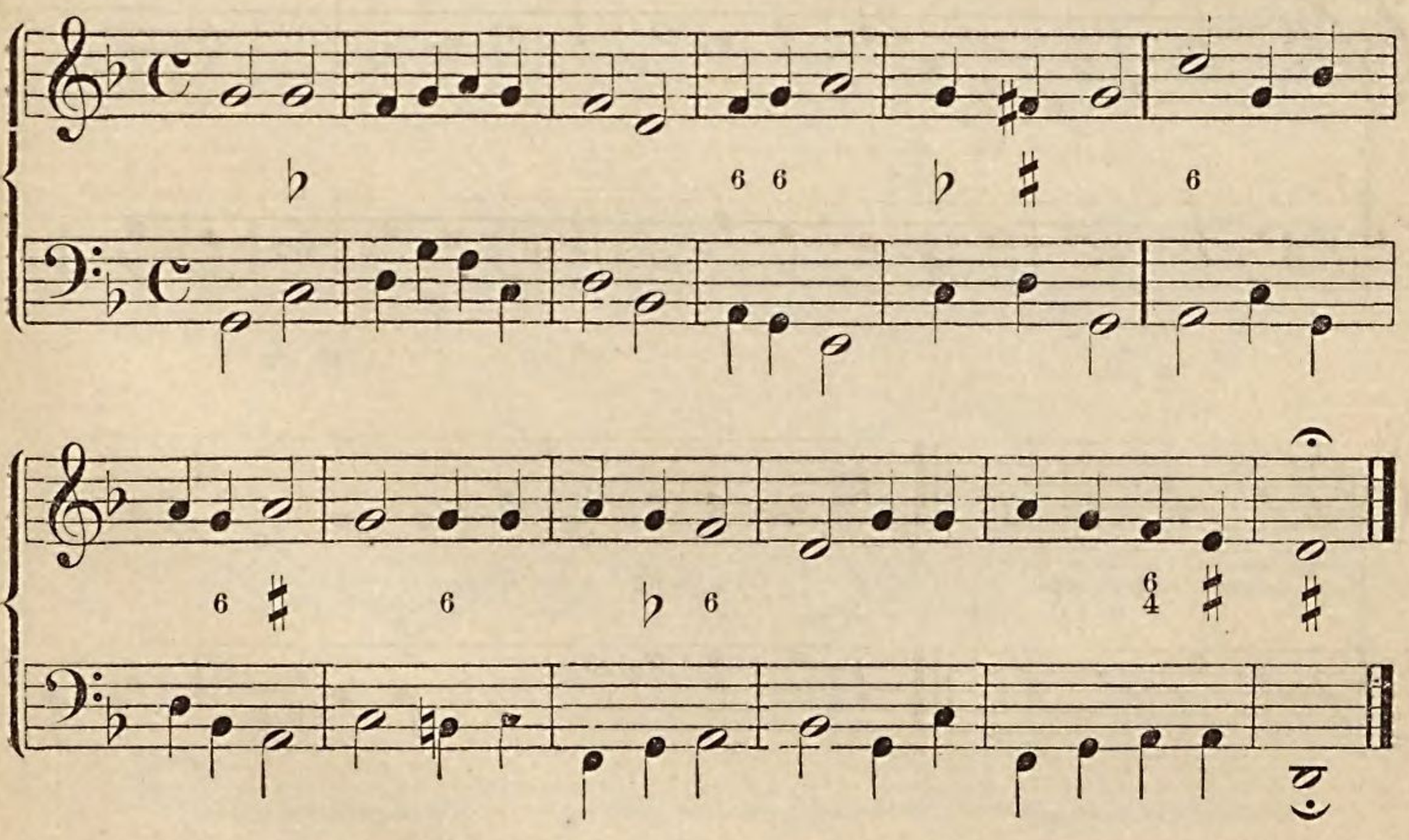



e. Aeoliſch:

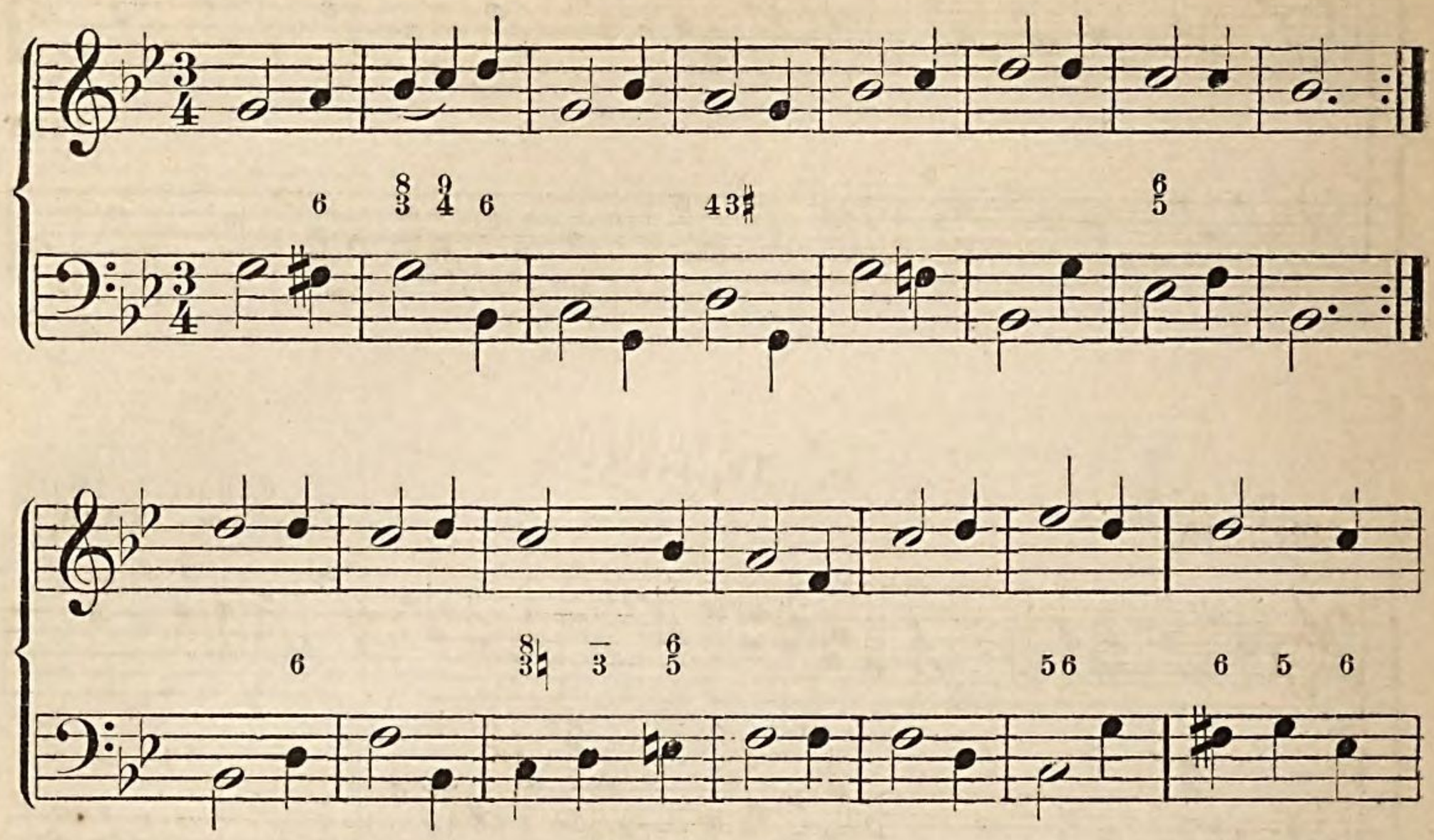
Nr. 315. Crüger. 1640.



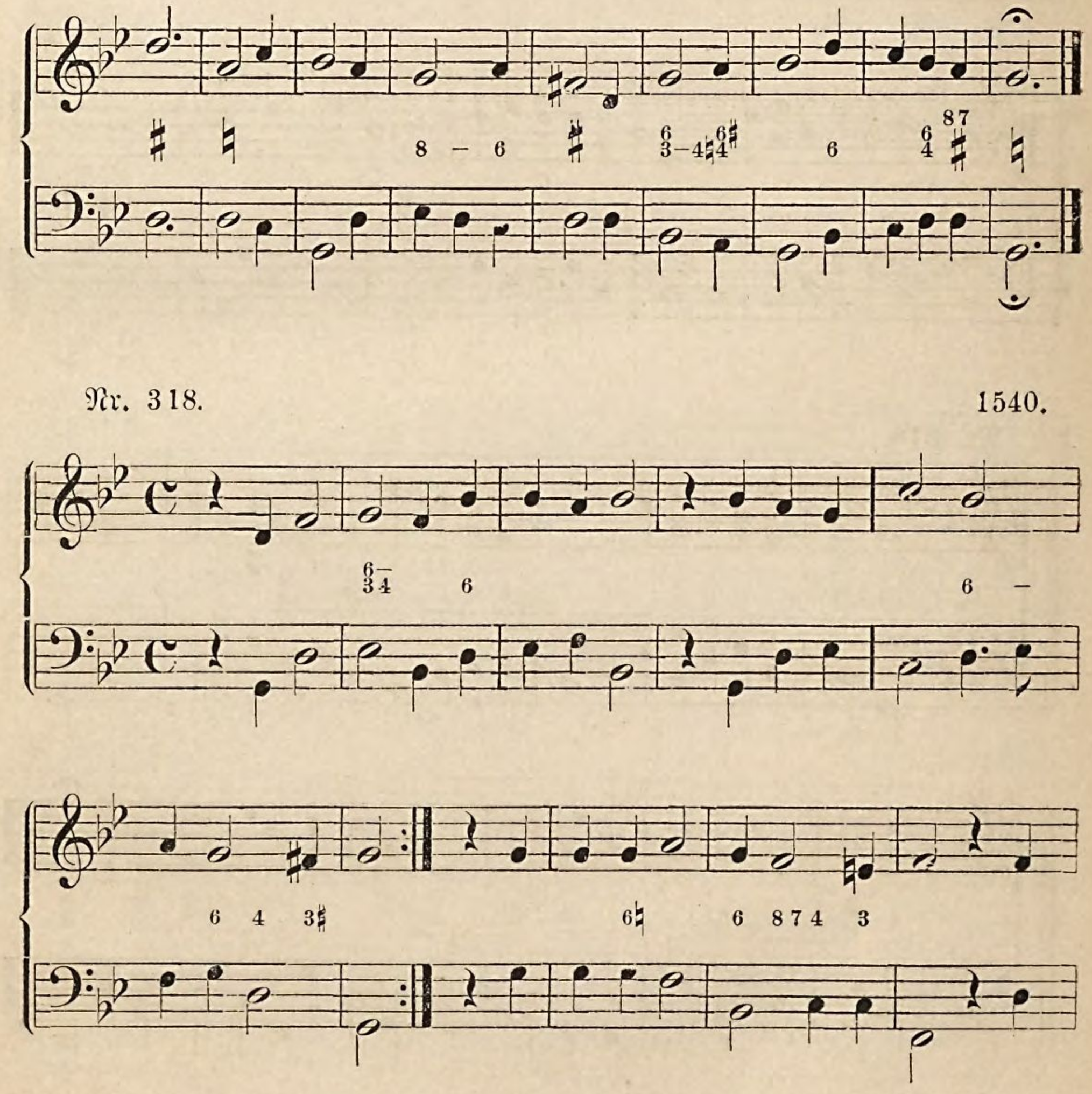

Nr. 316. 1535.

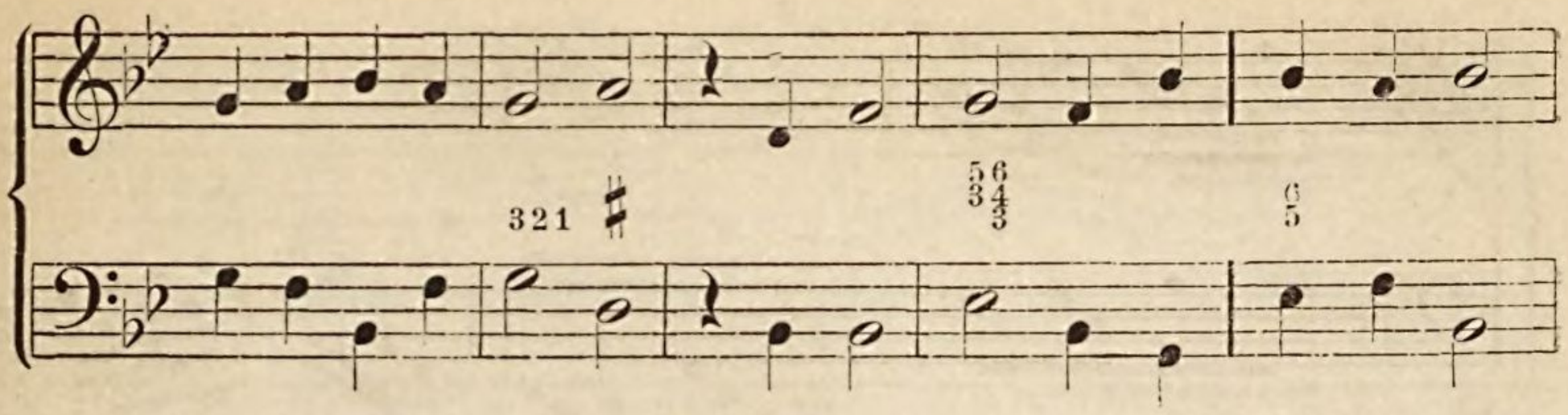


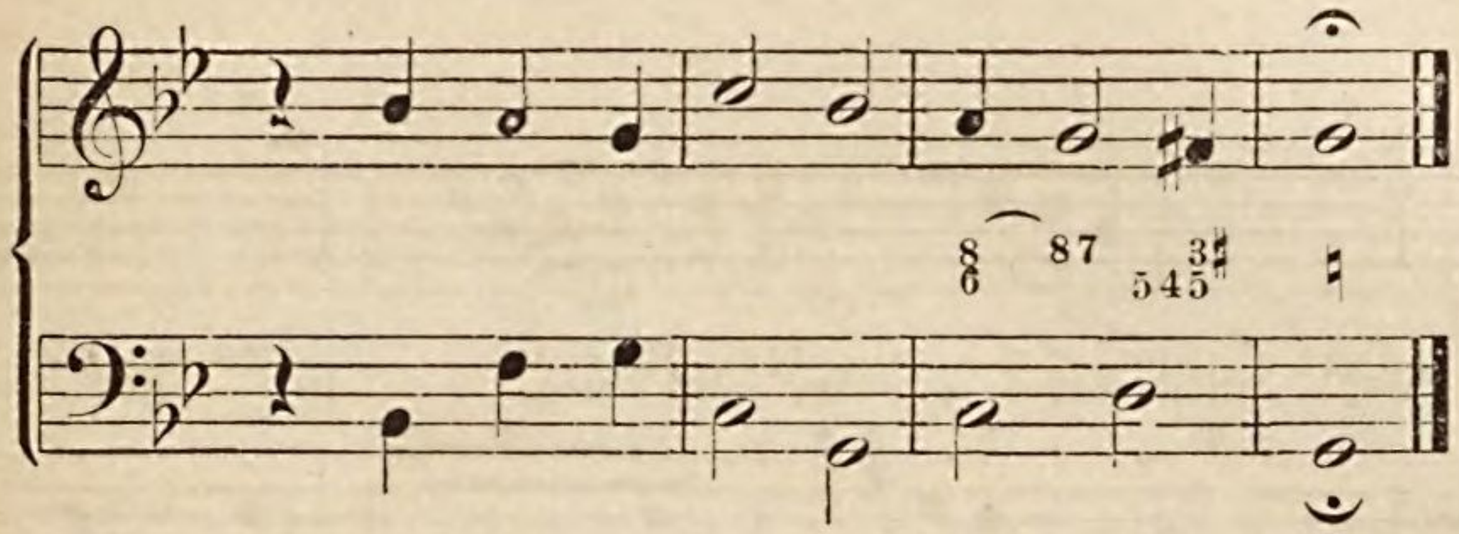
Nr. 317. 1698.



Nr. 318. 1540.





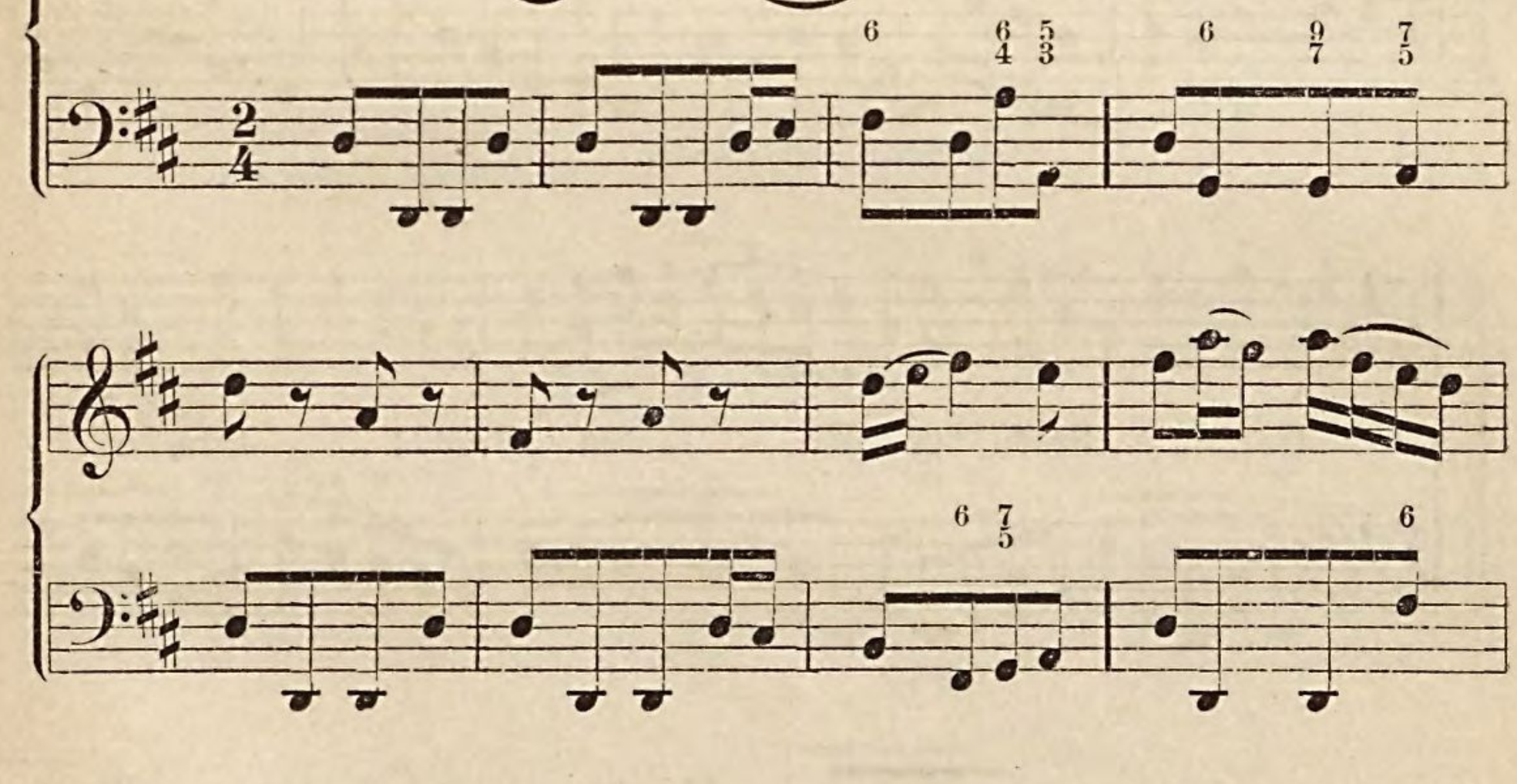



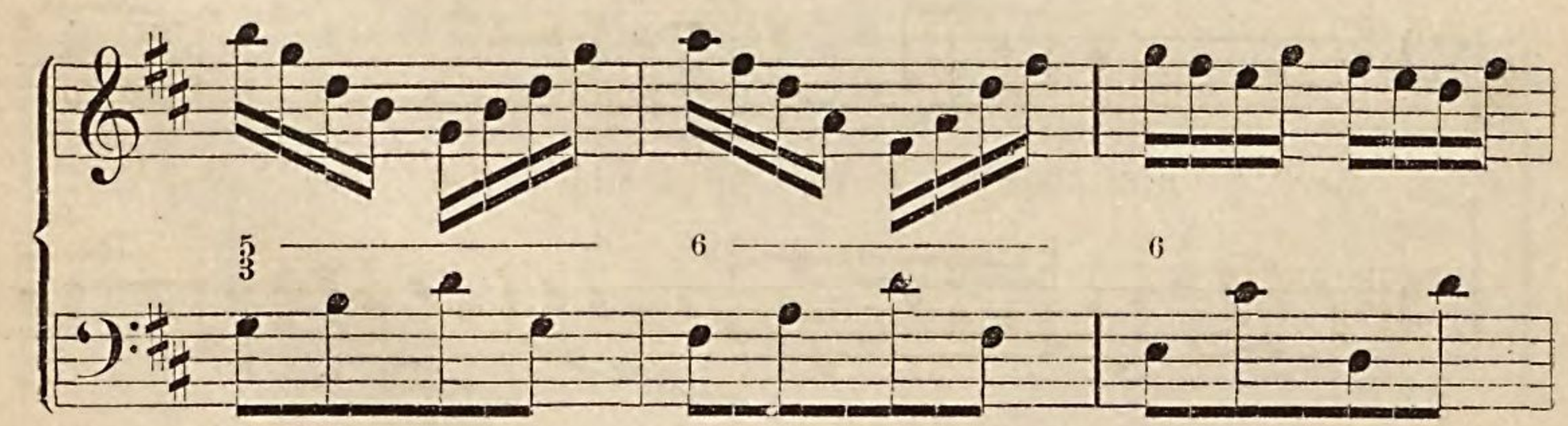

# Anhang:

## Zur Wiederholung und zur Uebung im Accompagnement.

Nr. 319. **Aria.** J. S. Bach.

Violine I.



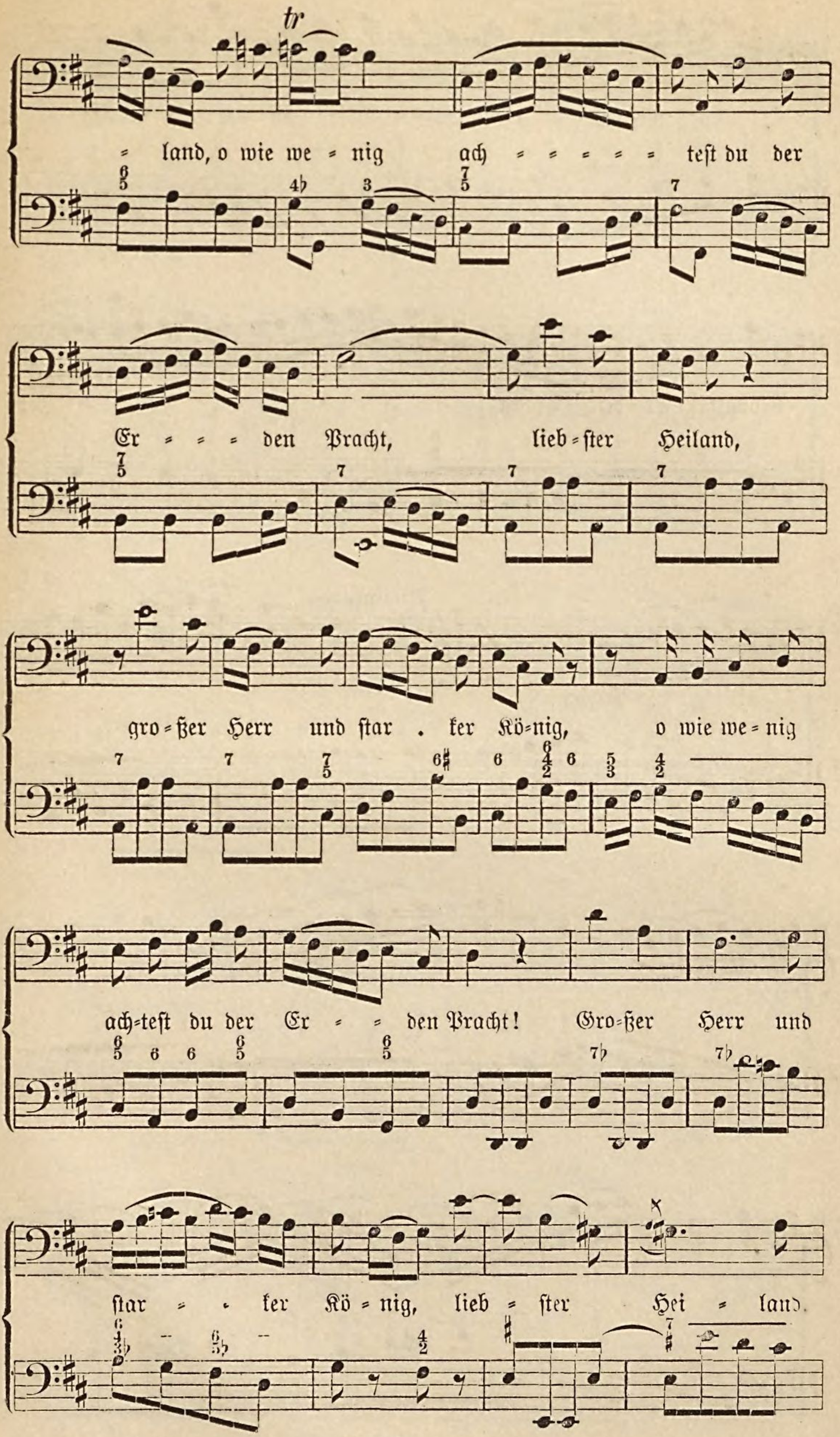
Singstimme.

Gro-ßer Herr und star = ker Kö = nig, lieb = ster

Hei-land o wie we = nig ach = = = test du der

Er = den Pracht, der Er = = den Pracht! Gro-ßer

Herr und star = = ker Kö = nig, lieb = ster Hei = =


tr
= land, o wie we = nig ach = = = = = = teſt du der
Er = = = den Pracht, lieb = ſter Heiland,
gro = ßer Herr und ſtar . ker Kö = nig, o wie we = nig
ach = teſt du der Er = = den Pracht! Gro = ßer Herr und
ſtar = . ker Kö = nig, lieb = ſter Hei = land.

o wie we = = = nig ach = teſt du der Er = den

Pracht, der Er = den Pracht = = = = = = der

Violine.

Er = den Pracht.

fine

Singstimme.

Der die ganze Welt erhält, die

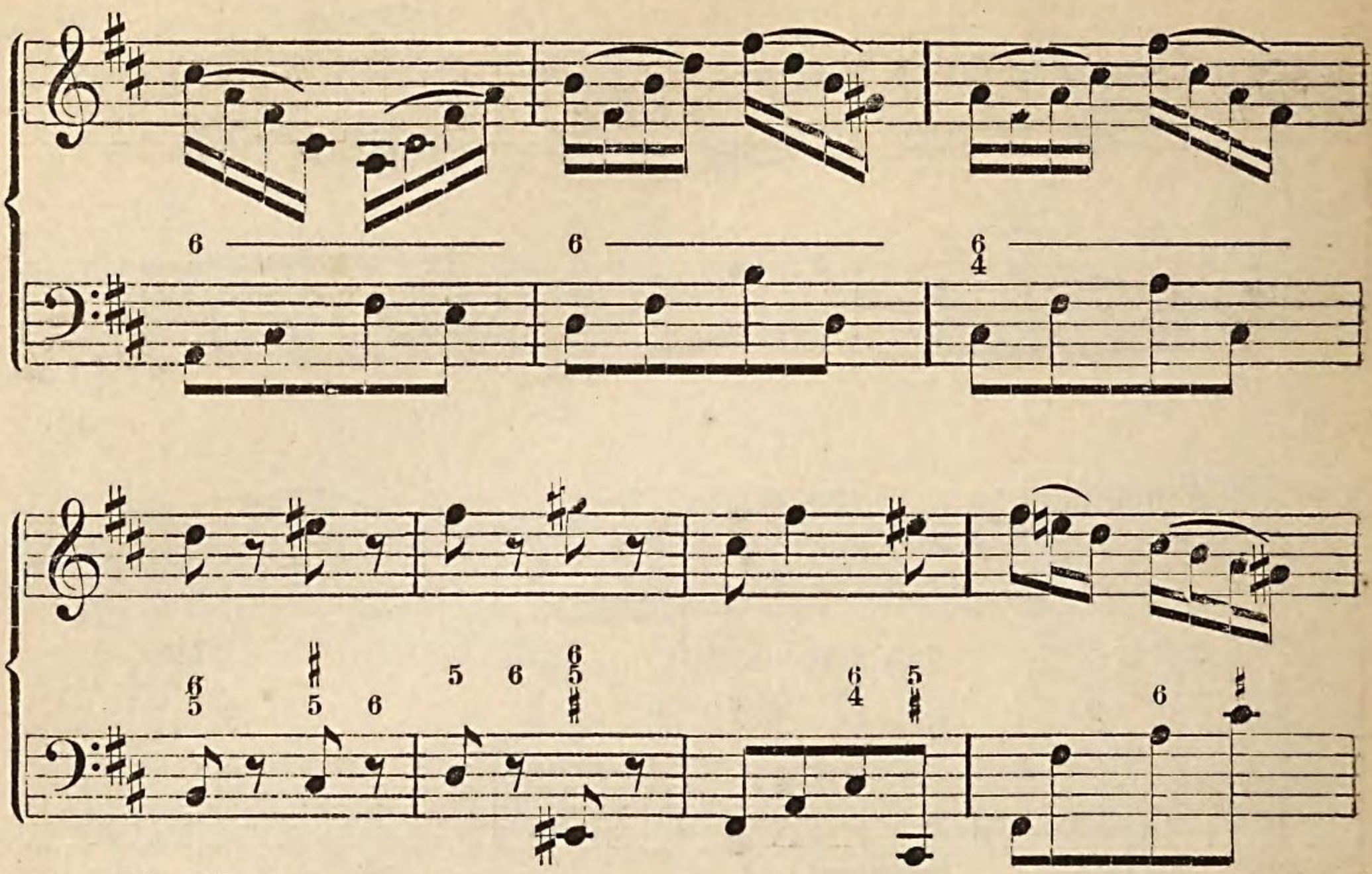
ganze Welt, die ganze Welt erhält, ihre

Pracht und Zier erschaffen, muß in har-

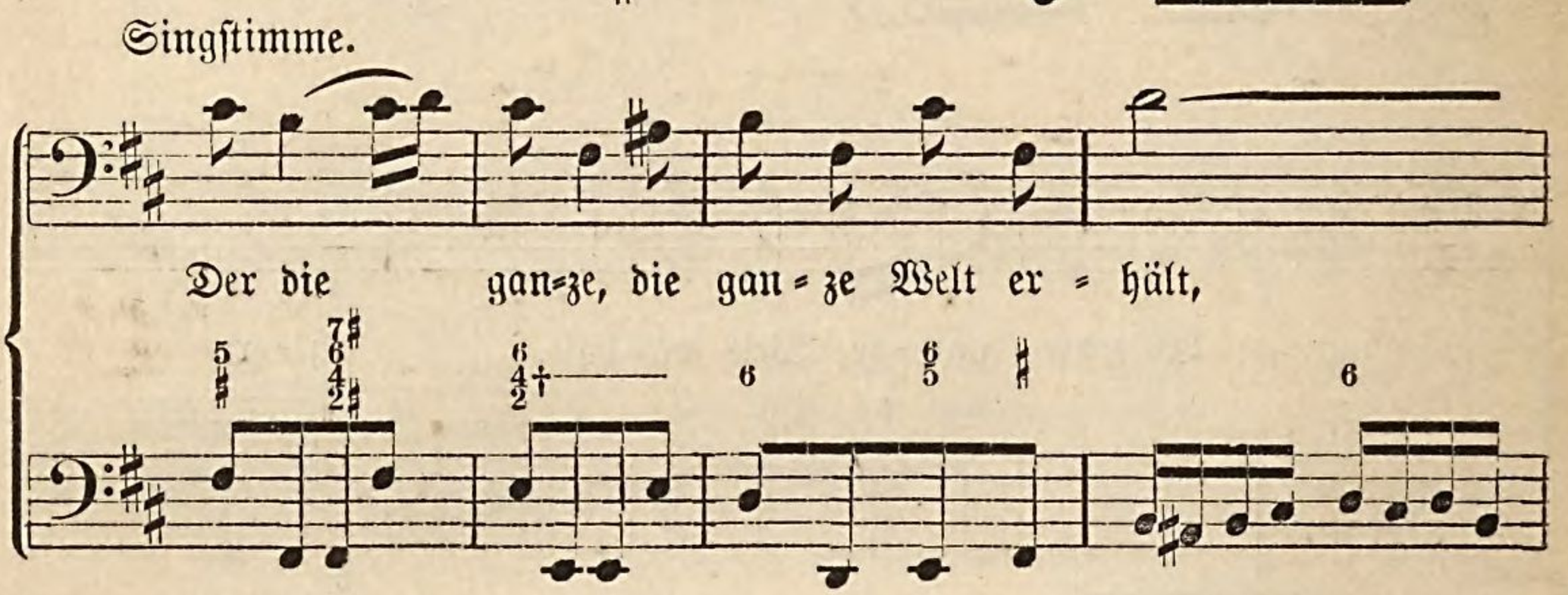
ten Krippen schlafen.

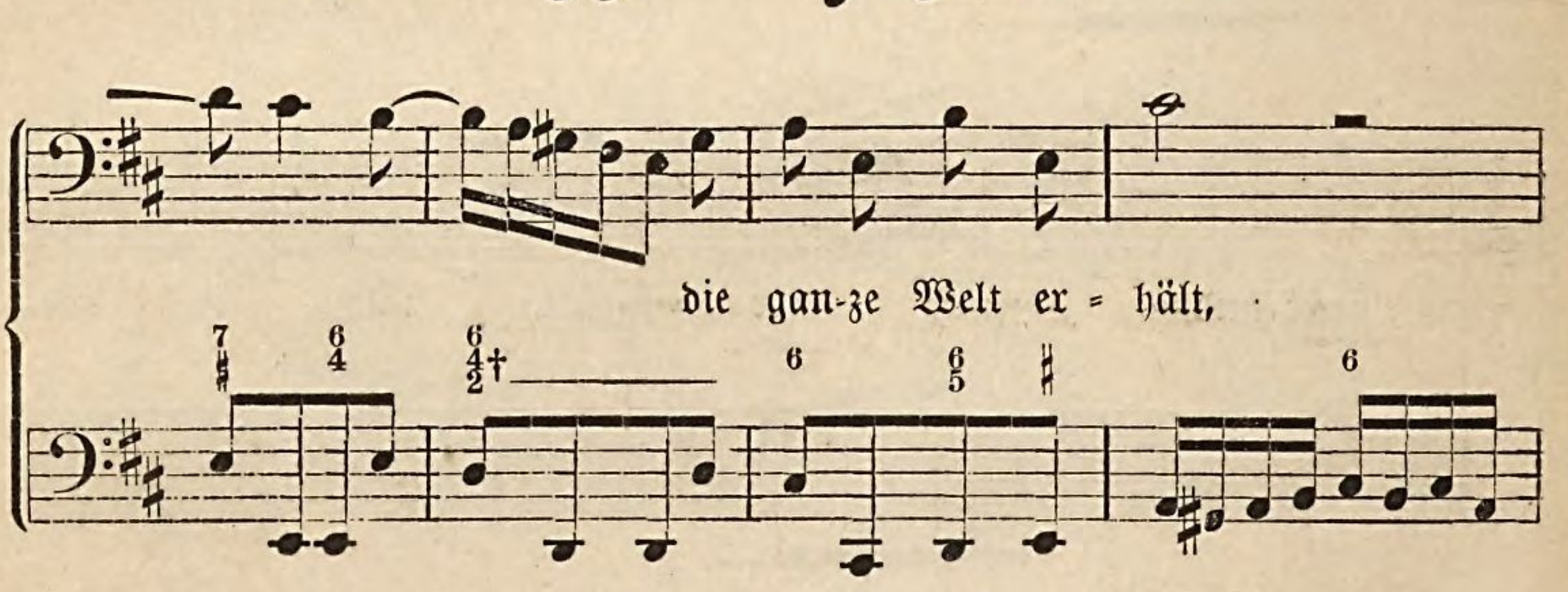
Violine.

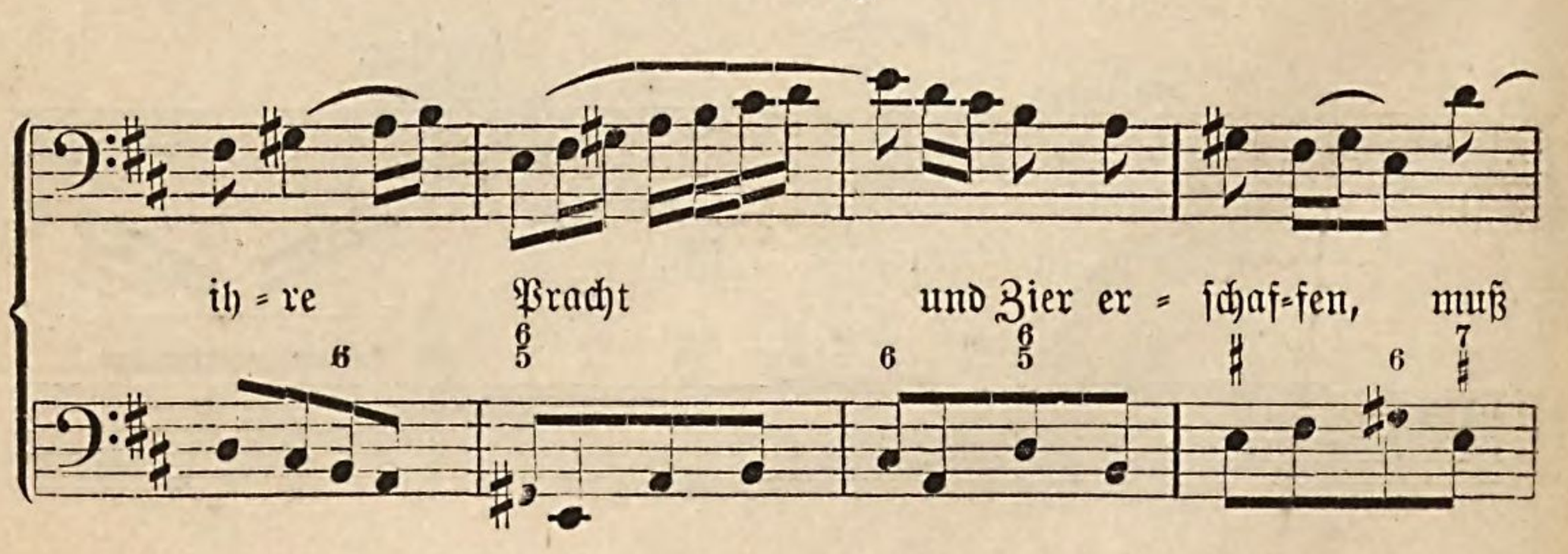
tr



Singſtimme.


Der die gan=ze, die gan = ze Welt er = hält,


die gan-ze Welt er = hält,


ih = re Pracht und Zier er = ſchaf=fen, muß

in har = = ten Krip = pen ſchla = = = fen.

Da Capo.

Nr. 320. **Aria.** J. S. Bach.

Violine.

Singſtimme.

Gebt mir mei = nen

Je = ſum wie = der, gebt mir gebt mir

mei = nen Je = ſum wieder! Seht, das Geld, den Mör = der =

lohn, wirft euch der ver = lor = ne Sohn zu

den Fü=ßen nieder, seht, das Geld, den Mör=der=lohn,

seht, das Geld, den Mör=der=lohn, wirft euch

der ver=lor=ne Sohn zu den Fü=ßen nie=der.

Violine.

tr

tr

Singstimme.

Seht, das Geld den Mör=der = lohn, wirft euch

der ver = lor = ne Sohn zu den Fü = ßen nie = der,

seht das Geld, den Mör=der = lohn, wirft euch der ver = lor = ne

Sohn zu den Fü = ßen nie = der.

Gebt mir mei=nen Je = = = = =

sum, mei=nen Jesum, gebt mir mei = = = = =

nen Jesum wieder, meinen Je = = = sum gebt

= = = mir wie = der, gebt mir meinen Je = sum

wie = = der, gebt mir mei = nen Je = = = = = sum

wie = der, mei = nen Je = sum wie = der!

Violine.

tr

tr

Nr. 321. **Aria.** v. Händel.

Violine.

Singstimme.

Betend vor dem Thron der Gna-de, betend vor dem

Thron der Gnade, fleh ich, Herr, um dieſe Huld: laß mich auf dem letzten

Pfa=de vor dich tre=ten oh=ne Schuld,

vor dich oh=ne Schuld; fleh ich, Herr um dieſe Huld,

fleh ich, Herr, um die=ſe Huld: laß mich auf dem letz=ten

Pfa=de vor dich tre=ten oh=ne Schuld, vor dich tre=ten oh=ne

Violine.

Schuld, vor dich oh=ne Schuld!

Singstimme.

Wär es dann dein heil = ger Wil = le, daß ich

Fine.

ster = be vor der Zeit, daß ich ster=be vor der Zeit, halt ich

dir in De=muth stil=le dir er = ge=ben, dir be=reit,

Violine.

dir er = ge = ben dir be = reit.

Singstimme.

Betend vor dem Thron der Gna = de fleh ich

Dal Segno.

# Verlag von C. Bertelsmann in Gütersloh.

**Archiv für den Chorgesang.** Auswahl klassischer Gesangstücke aus den größeren Werken eines Händel, Graun, Schulz, Kunzen, Spohr, Neukomm, Homilius, Rolle, Haydn u. a. Drei Jahrgänge. Partitur 68. 70. 74. S. qu. Fol. à Jahrgang 4 M. Einzelstimmen dazu à Jahrgang und Stimme gr. 8. 75 Pf.

**Arien, geistliche,** aus den Werken älterer und neuerer Tonmeister. Erster Teil: Fünfzig Arien für die Sopran- oder Tenorstimme. 220 S. Lex. 8. 3 M., geb. 3,60 M. Zweiter Teil: Dreißig Arien für die Altstimme. 118 S. Lex.8. 1,80 M., geb. 2,40 M. Dritter Teil: Dreißig Arien für die Baßstimme. 144 S. Lex. 8. 1,80 M., geb. 2,40 M.

**Bach, J. S., 24 geistliche Lieder** für eine Singstimme komponiert. Ausgewählt und nach des Komponisten beziffertem Baß mit Klavier- oder Harmonium-Begleitung versehen von Johannes Zahn. 2. Aufl. 30 S. Lex. 8. 1 M.

**Choralbuch** für evangelische Kirchen in vierstimmiger Harmonie bearbeitet und mit Präludien und Zwischenspielen versehen von Ober-Organist Adolf Hesse. Nebst einem Anhange, 2 Liturgien enthaltend. Op. 65. Neuer Abdruck. VIII, 269 S. Lex. 8. 7,50 M.

**Eickhoff, F. H., Geistliche liebliche Lieder** mit bewährten Singweisen und vierstimmiger Klavierbegleitung. 3. Aufl. In Verbindung mit dem in demselben Verlage erschienenen Hauschoral-buche, ein Beitrag zur Belebung der häuslichen Erbauung. 96 S. Lex. 8. 1,50 M., kart. 2 M.

— — **Hauschoralbuch.** Alte und neue Choralgesänge mit vierstimmigen Harmonien und mit Texten. 9. Aufl. XII, 256 S. 3 M., kart. 3,60 M.

**Kümmerle,** Prof. **S., Encyklopädie der evangelischen Kirchenmusik.** In 2 Bänden oder ca. 18 Lieferungen à 80 S. Lex. 8. à 2 M. (Bis jetzt erschienen 9 Lfrgn.)

— — **Cantionale sacrum.** Ein Chorgesangbuch für evangelische Kirchengesangvereine. 136 S. Lex. 8. 2,40 M., 10 Ex. 20 M., 30 Ex. 50 M.

**Riewe, F., Handwörterbuch der Tonkunst,** sachlich und biographisch. VIII, 414 S. gr. 8. 5 M.

# Verlag von C. Bertelsmann in Gütersloh.

**Große Missionsharfe.** Geistliches Liederbuch für gemischten Chor, sowie für Klavier- oder Harmoniumbegleitung. Mit den sämtlichen Melodien der „Kleinen Missionsharfe". 6. verb. Aufl. 300 Lieder auf 220 S. Lex. 8. 2 M., geb. 2,50 M.

**Sering, F. W., Die Choralfiguration,** theoretisch-praktisch (Choral-figurationen von J. S. Bach, dem Verfasser und andern Komponisten) für das Studium und den Gebrauch beim Gottesdienste. Op. 50. VIII, 91 S. quer Fol. in Notenstich. Erm. Pr. 2 M.

**Volckmar,** Dr. **W., Choral-Studien.** Enthaltend die gebräuchlichsten Formen der Choral-Bearbeitungen für die Orgel. Dargestellt an 80 Chorälen der evangelischen Kirche. Op. 282. 130 S. quer Fol. 6 M.

**Zahn,** Insp. **Joh., Handbüchlein für evangelische Kantoren und Organisten.** Mit 17 Abbildungen und einer Notenbeilage. 2. Aufl. 164 S. 8. 2 M.

— — **Die Melodien der deutschen evangelischen Kirchenlieder,** aus den Quellen geschöpft und mitgeteilt. In ca. 40 Lieferungen zu 80 S. Lex. 8. à 2 M. (Unter der Presse.)

— — **Kirchengesänge für den Männerchor** aus dem 16. u. 17. Jahrhundert, mit deutschem Text, nach dem Kirchenjahr geordnet, gesammelt und bearbeitet. 1. Hälfte: Von Advent bis zur Passionszeit. 2. Aufl. 64 S. 4. 1,20 M. 2. Hälfte: Gesänge für die Zeit von Ostern bis zum Schluß des Kirchenjahres und Gesänge verschiedenen Inhalts. 2. Aufl. 92 S. 4. 1,80 M.

— — **Die geistlichen Lieder der Brüder in Böhmen, Mähren und Polen** in einer Auswahl für eine Singstimme mit Begleitung des Harmoniums oder des Klaviers eingerichtet. VIII, 64 S. 3 M.

— — **Psalter und Harfe** für das deutsche Haus. Ein evangelischer Liederschatz von 532 Kirchenliedern mit 560 Melodien in vierstimmigem Tonsatz für Gesang, Harmonium oder Klavier. VIII, 388 S. Lex. 8. 4,50 M., geb. 5 M., fein geb. 6,50 M.

— — und **J. Helm, Ausgewählte Arien** von Händel, Bach und Haydn mit Klavierbegleitung gesammelt und herausgegeben. 1. Heft: Arien für eine tiefere Männerstimme. 34 S. Fol. — 2. Heft: Arien für eine höhere Singstimme. 34 S. Fol. à 1,50 M.

RAL - RG 495
Seb. Simmel
Buchbinderei
München 82

BSB Bayerische StaatsBibliothek

MDZ Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Helm, Johann

Allgemeine Musik- und Harmonielehre zunächst für Lehrerbildungs-Anstalten

Gütersloh 1887

Mus.th. 1539 ad
urn:nbn:de:bvb:12-bsb11657192-1